MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 24
FRANÇAIS	P. 69
DEUTSCH	P. 114
SUNG TEXTS	P. 162

CD I: *Dialoghi Venetiani*
Recording: Boswill (CH), Alte Kirche, Januar 1995
CD II: *Per la Settimana santa*
Recording: Mormont (B), église Saint-Michel, November 1995
CD III: *Biagio Marini, Moderne e curiose inventioni*
Recording: Saint-Michel-en-Thiérache (F), église abbatiale, July 1996
CD IV: *Dario Castello: In Stil Moderno*
Recording: Boswill (CH), Alte Kirche, Januar 1995
CD V: *Per il Santissimo Natale*
Recording: Mormont (B), église Saint-Michel, March 1998
CD VI: *Il Canzoniere*
Recording: Bolland (B), église Saint-Apollinaire, November 1999
CD VII: *Concerto Imperiale*
Recording: Bolland (B), église Saint-Apollinaire, October 2000

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Illustrations:
Box: Bernardo Strozzi, *Portrait of Claudio Monteverdi*, Innsbruck, Tirol Landesmuseum / Ferdinandeum
Photo: © akg-image / Erich Lessing
Booklet cover: Lionello Spada (Parma, 1662), *Un Concerto*, Paris, Musée du Louvre
Photo: © RNM - R.G. Ojeda

THE HERITAGE OF MONTEVERDI

LA FENICE
Jean Tubéry: *conductor*

with the participation of
Maria Cristina Kiehr: *soprano*
Kathelijne Van Laethem: *mezzo-soprano*
Stephan Van Dyck: *tenor*
John Elwes: *tenor*
Ulrich Messthaler: *baritone*

DIALOGHI VENETIANI

LA FENICE
Jean Tubéry: conductor

Jean Tubéry: cornet / *cornetto*, mute cornet / *cornetto muto*
Enrico Parizzi: violin/ *violino*, alto / *viola da braccio*
Jean-Marc Aymes[(a)]: organ / *organo*, harpsichord / *clavicembalo*
Jörg-Andreas Bötticher[(b)]: organ / *organo*, harpsichord / *clavicembalo*
Christina Pluhar: theorbo / *tiorba*

1.	*Sonata sesta per due canti* cornetto, violino, organo[(b)], clavicembalo[(a)], tiorba	5'04	Giuseppe SCARANI (fl.1628-1642)
2.	*Passamezzo* clavicembalo[(b)], organo[(a)]	4'38	Giovanni PICCHI (1600-1625)
3.	*Sonata terza per violoni o cornetti* violino, cornetto, organo[(b)], clavicembalo[(a)]	5'02	Biagio MARINI (1587-1663)
4.	*Bergamasca* tiorba, organo[(b)]	4'09	Girolamo KAPSBERGER (1580-1651)

5.	Sonata a 3 cornetto, violino, organo[(b)], tiorba	5’59	Francesco CAVALLI (1601-1676)
6.	*Passacaglio* tiorba, viola da braccio	2’47	Girolamo KAPSBERGER
7.	*Sonata prima per canto solo* cornetto, organo[(b)], clavicembalo[(a)], tiorba	4’42	Dario CASTELLO (?-?)
8.	*Aria sopra la Bergamasca* cornetto, violino, tiorba, organo[(b)], clavicembalo[(a)]	4’l 4	Marco UCCELLINI (1603-1680)
9.	*Sonata per il violino solo, per sonare con due corde* violino, clavicembalo[(b)], tiorba	6‘48	Biagio MARINI
10.	*Venite siscientes* cornetto muto, viola da braccio, organo[(b)]	4’10	Claudio MONTEVERDI (1567-1643)
11.	*Toccata* tiorba	2’45	Alessandro PICCININI (1566-1638)
12.	*Sonata in dialogo, detta la Viena* cornetto, violino, organo[(a)], tiorba	3’38	Salomone ROSSI (1570-1630)
13.	*Sonata terza per due soprani* cornetto, violino, organo[(b)], clavicembalo(a)	5’21	Dario CASTELLO
14.	*Chiaccona a 3* cornetto, violino, organo[(b)], clavicembalo[(a)], tiorba	2’52	Tarquinio MERULA (1594-1665)

PER LA SETTIMANA SANTA

LA FENICE
Jean Tubéry: conductor

Jean Tubéry: cornet / *cornetto,* mute cornet / *cornetto muto*
Enrico Parizzi: violin / *violino*
Paulina Van Laarhoven: viol / *viola da gamba, lirone*
Arno Jochem: *violone* , viol / *viola da gamba* (10)
Franck Poitrineau: bass trombone / *trombono basso*
Matthias Spaeter: archlute / *arciluito, chitarrone*
Christina Pluhar: theorbo / *tiorba,* triple harp / *arpa*
Jean-Marc Aymes: organ / *organo,* harpsichord / *clavicembalo*

with the participaiton of
Maria Cristina Kiehr: soprano
John Elwes: tenor

Ulrich Messthaler: baritone
Organ (after italian models of the17th century)
Manufacture d'orgues Thomas, Ster-Francorchamps, 1994

1. *O vos omnes*	8’12	Alessandro GRANDI	
tenore, cornetto muto, violino, violone, organo, lirone, tiorba, chitarrone		(1575/1580-1630)	
2. *Sonata seconda*	6’28	Francesco TURINI	
cornetto, violino, viola da gamba, arciliuto, organo		(1589-1656)	
3. *O sacrum convivium, in echo*	3’23	Giovanni Paolo CIMA	
soprano, cornetto muto, organo, arciliuto, tiorba		(1570-1622)	
4. *Durezze e ligature*	1’38	Giovanni SALVATORE	
organo solo		(?-1688)	
5. *Dic mihi, sacratissima virgo*	3’58	Francesco CAPELLO	
soprano, lirone, violone, tenore, arpa, arciliuto		(fl. 1610-1619)	
6. *Stabat mater dolorosa*	12’31	Giovanni Felice SANCES	
soprano, arpa, arciliuto, organo, lirone, violone		(1600-1679)	
7. *Sonata per cornetto e trombone*	4’47	Giovanni Paolo CIMA	
cornetto, trombone basso, organo			
8. Madrigale spirituale: *Peccator pentito*	2’06	Biagio MARINI	
tenore, cembalo		(1587-1663)	
9. *Passacaglio*	1’39	Alessandro PICCININI	
arciliuto solo		(1566-1638)	
10. *Lagrime amare* (*La Maddalena ricorre alle lagrime*)	5‘02	Domenico MAZZOCCHI	
soprano, arciliuto, lirone, viola da gamba		(1592-1665)	

11. *Mulier, cur ploras hic* soprano, arciliuto, arpa / basso, organo	2'25	Adriano BANCHIERI (1568-1534)
12. *Et resurrexit, a quattro* soprano, tenore, cornetto, violino, arciliuto, tiorba, organo	1'42	Claudio MONTEVERDI (1567-1643)
13. *Regina coeli laetare* soprano, organo, arpa	3'53	Bonifazio GRAZIANI (1604 or 1605-1664)
14. *Laudate Dominum, a voce sola* tenore, organo, arciliuto, tiorba, violone, organo	4'00	Claudio MONTEVERDI
15. *Capriccio sopra 7 note* cornetto, violino, arciliuto, viola da gamba, organo	5'57	Maurizio CAZZATI (1620-1677)
16. *Toccata per organo* organo solo	1'52	Giovanni SALVATORE
17. *Exultate Christo adiutori nostro* soprano, tenore, cornetto, violino, organo, chitarrone, viola da gamba	2'32	Michel Angelo GRANCINI (1605-1669)

BIAGIO MARINI
(1594-1663)

MODERNE E CURIOSE INVENTIONI

LA FENICE
Jean Tubéry: conductor

Jean Tubéry: cornet / *cornetto*[1, 2, 5, 7, 8, 9, 11], mute cornet / *cornetto muto*[12]
Gebhard David: cornet / *cornetto*[7, 9, 11] / Yoshimichi Hamada: cornet / *cornetto*[1, 5, 7, 11]
Frithjof Smith: cornet / *cornetto*[11]
Enrico Parizzi: violin / *violino*[1, 2, 4, 6] / Roberto Falcone, violin / *violino*[1, 4, 6]
Jean-Jacques Herbin: trombone / *trombono*[1, 12] / Serge Guillou: trombone / *trombono*[1, 12]
Ole Andersen: trombone / *trombono*[1] / Franck Poitrineau: bass trombone / *trombono basso*[1, 5, 9, 12]
Jean-Marc Aymes: harpsichord / *clavicembalo*[1, 2, 4, 5, 7], organ / *organo*[13]
Jörg Andreas Bötticher: organ / *organo*[1, 8 -12], harpsichord / *clavicembalo*[6]
Arno Jochem: viol / *viola da gamba*[2, 4, 6], *violone*[1, 12, 13] / Paulina Van Laarhoven: *lirone*[13]
Christina Pluhar: theorbo / *tiorba*[1, 2, 3, 5, 6, 7, 12, 13] / Matthias Spaeter: *chitarrone*[13]

with the participation of
Maria Cristina Kiehr: soprano
John Elwes: tenor
Ulrich Messthaler: baritone

Un concerto a cása Soranzo

1. *Canzon octava* 2’54
   2 violini, 2 cornetti, 4 trombone, organo, clavicembalo, tiorba, violone
2. *Sonata seconda, violino e cornetto* 4’16
   violino, cornetto, viola da gamba, tiorba, clavicembalo
3. *Madre non mi far monaca* (Anonymus) 0’40
   soprano, tiorba
4. *Sonata sopra la Monica* 4’33
   2 violini, viola da gamba, clavicembalo
5. *Aria La Soranza* 2’14
   2 cornetti, soprano, tiroba, clavicembalo, trombone
6. *Capriccio per 2 violini che suonano quattro parti* 4’33
   2 violini, viola da gamba, clavicembalo, tiorba
7. *Grotte ombrose, madrigale in echo con sinfonie* 5’19
   soprano, 3 cornetti, clavicembalo, tiorba

Per la capella del castello

8. *Sonata per organo e cornetto* 3’40
   cornetto alto, organo
9. *Sonata La Foscarina* 4’50
   2 cornetti, trombono, organo
10. *Ligature e durezze* 1’50
    organo
11. *Canzon prima a quattro cornetti* 3’15
    4 cornetti, organo

Lagrime di Davide sparse nel Miserere

12. Sinfonia: *Passacalio a quattro* 4’01
    cornetto muto,3 trombone, organo, violone, tiorba
13. *Miserere a tre voci* 12’45

soprano, tenor, basso, organo, tiroba, violone, chitarrone, lirone

DARIO CASTELLO
IN STIL MODERNO

LA FENICE
Jean Tubéry: conductor

Jean Tubéry: cornet / *cornetto,* mute cornet / *cornetto muto*
Yoshimichi Yamada: cornet / *cornetto*
Enrico Parizzi: violin / *violino ,* viola / *viola da braccio*
Alessandro Ciccolini: violin / *violino*
Judith Depoutot: viola / *viola da braccio*
Arno Jochem: cello / *violoncello, violone*
Jean-Jacques Herbin & Franck Poitrineau: trombone / *trombono*
Jérémie Papasergio: bassoon / *fagotto*
Christina Pluhar: theorbo /*tiorba,* triple harp / *arpa*
Matthias Spaeter: *chitarrone,* archlute / *arciluito*
Jean-Marc Aymes: harpsichord / *clavicembalo*
Jörg Andreas Bötticher: organ / *organo*

Alla Battaglia

1. *Sonata decima sexta per strumento d'arco e altri* 5'10
   2 violini, viola, violoncello, 2 cornetti, 2 trombone, clavicembalo, arciliuto, tiorba, regal

Per chi si diletta in musica

2. *Sonata seconda per due soprani* * 4'41
   cornetto muto, viola de braccio, arpa

Per la santa chiesa

3. *Exultate Deo*, motetto a voce sola 3'24
   soprano, organo, clavicembalo, tiorba
4. *Sonata seconda per soprano solo* 4'53
   cornetto, organo, clavicembalo, chitarrone, tiorba, violoncello
5. *Sonata decima quinta per stromenti d'arco* 5'11
   2 violini, viola, violoncello, organo
6. *Sonata decima settima per due violini e due cornetti in ecco* 7'06
   2 cornetti, 2 violini, organo, chitarrone, tiorba
7. *Sonata undecima per due violini e trombono* 4'48
   2 violini, trombono, tiorba, arciliuito, clavicembalo, organo

Concerto a palazzo

8. *Sonata decima per due soprani e fagotto* 5’16
   2 cornetti, fagotto, organo, clavicembalo, tiorba, arciliuto
9. *Sonata quarta per due soprani* 6’09
   cornetto, violino, organo, tiorban arciliuto, violone
10. *Sonata duodecima per due soprani e trombono* 7’26
    2 cornetti, trombono, tiorba, chitarrone, clavicembalo, organo

(*) Libro primo

PER IL SANTISSIMO NATALE

LA FENICE
Jean Tubéry: conductor

Jean Tubéry: cornet / *cornetto,* mute cornet / *cornetto muto,* recorder / *flauto*
Gebhard David: cornet / *cornetto*[2, 16], mute cornet / *cornetto muto*[8], viol / *viola da gamba*
Enrico Parizzi & Roberto Falcone: violin / *violino*
Jérémie Papasergio: bassoon / *fagotto,* bass recorder / *flauto basso,* crumhorn / *storto*
Christina Pluhar: triple harp / *arpa*
Matthias Spaeter: archlute / *arciliuto*
Jean-Marc Aymes: organ / *organo*

with the participation of
Maria Cristina Kiehr: soprano
Kathelijne Van Laethem: mezzo-soprano
John Elwes: tenor

Organ (after italian models of the17th century)
Manufacture d'orgues Thomas, Ster-Francorchamps, 1994

1. *Angelus Gabriel descendit* soprano, mezzo-soprano, tenor, cornetto muto, organo, arpa, fagotto, viola da gamba	5'56	Ignazio DONATI (c. 1575-1638)
2. *Alma redemptoris mater* soprano, 2 cornetti, fagotto, arpa, arciliuto, organo	5'37	Maurizio CAZZATI (1620-1677)
3. *Angelus ad pastores ait* 2 cornetti muti, flauto basso	1'12	Claudio MONTEVERDI (1567-1643)
4. *Intonuit de caelo* soprano, mezzo-soprano, 2 cornetti muti, organo, arpa, arciliuto	2'57	Adriano BANCHIERI (1568-1534)
5. *Pastorale* organo	4'57	Bernardo STORACE (?-?)
6. *Quem vidistis pastores?* soprano, mezzo-soprano, tenor, cornetto muto, fagotto, organo, arpa, arciliuto, viola da gamba	2'44	Antonio CIFRA (1584-1629)
7. *Volate caelites* tenor, 2 violini, fagotto, organo, arpa, arciliuto, storto	6'57	Orazio TARDITI (1602-1677)
8. *Sonata a tre, due violini e flauto* flauto, 2 violini, fagotto, arpa, arciliuto	4'04	Giovanni PICCHI (1600-1625)

9.	*Jesu Redemptor omnium* tenor, 2 violini, arciliuto, arpa	3’47	Claudio MONTEVERDI
10.	*Sonata 15 sopra lucis creator optime* cornetto, violino, fagotto, organo, arciliuto	5‘43	Giuseppe SCARANI (?-?)
11.	*Jesu dulcis memoria* soprano, 2 violini, viola da gamba, organo	3‘00	Tarquinio MERULA (1594-1665)
12.	*Sonata pastorale a quattro* cornettino muto, violino, fagotto, viola da gamba, arpa, arciliuto	3’22	Francesco FIAMENGO (fl. 1632-1637)
13.	*Hor che tempo di dormire* soprano, viola da gamba, arpa	8’46	Tarquinio MERULA
14.	*Parton dall’ oriente tre Re per adorar* soprano, tenor, arpa, arciliuto, viola da gamba	4’24	ANONYMOUS
15.	*Partita prima sopra l’aria di Monicha* organo	0’57	Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643)
16.	*Nunc dimittis* tenor, 2 cornetti, fagotto, organo, arciliuto	4’39	Giovanni A. RIGATTI (1615-1649)

IL CANZONIERE

LA POESIA DI FRANCESCO PETRARCA NEL SEICENTO

LA FENICE
Jean Tubéry: conductor

Jean Tubéry: cornet / *cornetto,* mute cornet / *cornetto muto,* recorder / *flauto*
Gebhard David: cornet / *cornetto,* viol / *viola da gamba*
Imke David: viol / *viola da gamba, lirone*
Christina Pluhar: theorbo / *tiorba,* harp / *arpa,* guitar / *chitarra*
Jean-Marc Aymes: harpsichord / *clavicembalo,* organ / *organo*
Maria Cristina Kiehr: soprano
Stephan Van Dyck: tenor

with the participation of
Salomé Haller: soprano[15]
Pascal Bertin: countertenor[15]
Jan Van Elsacker: tenor[15]
Stephan McLeod: bass[8, 15]

Rime in vita di Madonna Laura

1. *Io vidi in terra Angelici costumi* tenor, arpa, viola da gamba	3’09	Marco da GAGLIANO (1582-1643)
2. *Sonata sopra l’aria di Ruggiero* 2 cornetti, arpa, clavicembalo, viola da gamba	3’23	Salomone ROSSI (1570-1630)
3. *In qual parte del ciel* soprano, arpa, clavicembalo, viola da gamba	3’40	Jacopo PERI (1561-1633)
4. *La Treccia* 2 cornetti, clavicembalo, chitarra, viola da gamba	3’57	Tarquinio MERULA (1594-1665)
5. *Benedetto sia’l giorno* soprano, arpa, lirone, viola da gamba	3’07	Sigismondo D’INDIA (1582-1629)
6. *A qualunque animale: aria di cantar sestine* tenor, chitarra	3’36	Stefano LANDI (1587-1639)
7. *Canzon a doi soprani in echo* 2 cornetti, clavicembalo	3’09	Giovanni Battista RICCIO (fl. 1609-1621)
8. *Balletto per soprano e basso* flauto, viola da gamba, clavicembalo	6’02	Martino PESENTI (c.1600-c.1648)
Due rose fresche, e colte in Paradiso soprano, tenor, basso, flauto cornetto, viola da gamba, clavicembalo, tiorba		

Rime in morte di Madonna Laura

9. *Ancidetemi pur* arpa	4’24	Giovanni M. TRABACCI (c.1575-1647)
10. *La bella donna s’e da me partita* soprano, cornetto muto, tenor, viola da gamba	2’51	Camillo LAMBARDI (c.1560-1634)
11. *Solo e pensoso* tenor, cornetto muto, organo, viola da gamba, lirone, arpa	4’55	Nicolo BORBONI (fl. 1614-1641)
12. *Voi ch’ascoltate in rime sparse* soprano, clavicembalo, lirone, tiorba	3’07	Sigismondo D’INDIA
13. *Vergine bella, che di sol vestiva* soprano, cornetto muto, tenor, organo	2’37	Marco da GAGLIANO
14. *Vergine bella di Cipriano di Rore diminuito per la viola* viola da gamba, arpa	3’47	Oratio BASSANI
15. *Hor che’l ciel e la terra* 2 sopranos, contratenor, 2 tenori, basso 2 cornetti, tiorba, viola da gamba, clavicembalo	7’37	Claudio MONTEVERDI (1567-1643)

CONCERTO IMPERIALE

LA FENICE

Jean Tubéry: conductor

Jean Tubéry: cornet / *cornetto*[1, 5 ,6 ,8], mute cornet / *cornetto muto*[3, 4], recorder / *flauto*[9, 10]
Gebhard David: cornet / *cornetto*[1, 5, 6, 8], mute cornet / *cornetto muto*[3], recorder / *flauto*[10],
viol / *viola da gamba*[7, 11]
Simen Van Mechelen: alto trombone / *trombono alto*[1]
Stephan Legée: tenor trombone / *trombono teno*r[1, 2, 3, 4, 5, 8]
Christine Bopp: tenor trombone / *trombono teno*r[1, 2, 3, 4, 5]
Franck Poitrineau: bass trombone / *trombone basso*[1, 3, 4]
Jérémie Papasergio: bassoon / *fagotto*[4, 6, 8, 9], recorder / *flauto*[10]
Amandine Beyer: violin / *violino*[2, 4, 6,7, 11] // Hélène Houzel: violin / *violino*[2, 4, 6, 7, 12]
Jose Manuel Navarro: viola / *viola da braccio*[4,7,10,11] // Liam Fennelly: viol / *viola da gamba*[11]
Emilia Gliozzi: cello / *violoncello*[11] // Matthias Spaeter: archlute / *arciliuto*
Pierre Adrien Charpy: organ / *organo*[1]

Jean-Marc Aymes, harpsichord / *clavicembalo*[7, 8, 9, 11], organ / *organo*[2, 6]
Laurent Stewart: harpsichord / *clavicembalo*[1, 2, 5, 10], organ / *organo*[3, 4]
Jörg Andreas Bötticher: harpsichord / *clavicembalo*[5,6], organ / *organo*[7, 8, 9]
with the participation of
Raphaëlle Kennedy & Laure Delcampe: soprani[11]
Jürgen Banholzer: contratenor[11]
Hans Jörg Mammel & Hervé Lamy: tenori[11]
Jean-Claude Saragosse, basso[11]

Prima parte: "a Ferdinando 2°, imperatore"

1. *Intrada a 6 "doi cornetti & quattro tromboni"* 2 cornetti, 4 tromboni, organo, clavicembalo	0'50	G. B. BUONAMENTE (?-1642)
2. *Sonata decima quarta "due soprani e doi tromboni"* 2 violini, 2 tromboni, organo, clavicembalo, arciliuto	6'05	Dario CASTELLO (fl. 1620)
3. *Ave pulcherrima Virgo* (motetto passeggiato à 5) 2 cornetti muti, 3 tromboni, organo	2'39	Giovanni PRIULI (c. 1575-1629)
4. *Sonata prima in due cori* 2 violini, viola da braccio, viola da gamba, cornetto muto, 3 tromboni, organo	4'37	Giovanni PRIULI
5. *Sonata decima terza "due soprani e doi tromboni"* 2 cornetti, 2 tromboni, clavicembalo, organo, arciliuto	7'27	Dario CASTELLO
6. *Sonata a tre sopra il Ballo del grand ducca* 2 violini, 2 cornetti, fagotto, clavicembalo, organo, arciliuto	6'31	G. B. BUONAMENTE

Seconda parte: "a Ferdinando 3° del nome"

7.	*Sonata decima "due violini, violetta da braccio e tiorba"* 2 violini, viola da braccio, tiorba, clavicembalo, viola da gamba	4'09	Marco Antonio FERRO (?-1662)
8.	*Sonada undecima "due cornetti, trombone & fagotto"* cornetti, trombono, fagotto, organo, clavicembalo, arciliuto	4'23	Marco Antonio FERRO 2
9.	*Passamezzo a due per soprano e basso* flauto, fagotto, organo, clavicembalo, arciliuto	2'56	Martino PESENTI (c. 1600-c. 1648)
10.	*Sonata a otto "due violini, violetta, tre flauti e tiorba"* 3 flauti, 2 violini, viola da braccio, arciliuto, clavicembalo	7'20	Massimiliano NERI (c. 1615-1666)
11.	*Altri canti d'amor*, madrigale concertato a sei voci 2 soprani, contratenor, 2 tenori, basso 2 violini, viola da braccio, viola da gamba, violoncello, clavicembalo, arciliuto	9'15	Claudio MONTEVERDI (1567-1643)

VENETIAN DIALOGUES

The "Concerto delle Donne" originated in Ferrara at the end of the 16th century and spread quickly throughout Italy, bringing together the most renowned female singers of the period. The inheritors of the madrigal style, Monteverdi included, gave themselves entirely over to the suave harmonies of these duos for two voices and basso continuo, using them for music designated for both sacred and secular ends.

A faithful mirror of vocal performance practice, instrumental music hurried to follow this new path. A considerable repertory of music for two soprano instruments (*a due canti*) was thus created, for which the cornett or cornetto was frequently specified. The cornett was praised as being the most apt of all the instruments in the imitation of the human voice. The violin was also used, for at this this time the instrument was acquiring its first letters of nobility.

It was during the 16th century that instrumentalists began to create a performance practice that then grew steadily more complex. The arrival of new stylistic principles and the new recitar cantando of the aria with continuo accompaniment in particular urged their ambitions ever higher. This art of the ornementation ofsong, this new expressivity that had created the setting-apart of the melody sustained by the continuo was for them a type of new artistic life. It is clear that instrumentalists benefited from the singers' examples and claimed the capacity to move their listeners also for themselves; they themselves now could declaim, sing, and carry out a dialogue. They lacked a text, but, enriched by their experiences of colla parte playing, they had nevertheless learnt to «talk» with their instruments.

This recording is devoted to the musicians, both instrumentalists and composers, who formed a part of Monteverdi's circle at cither the Court in Mantua or in St. Mark's Basilica in Venice.

We know that Monteverdi played an instrument, for he was initially engaged at the Mantuan court as a viol player. No purely instrumental piece, however, remains out of what must have been an immense output, except for the momumental *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis* from the *Vespro della Beata Vergine* and for a few small ritornelli and sinfonias scattered through both his sacred and secular vocal works.

This absence of instrumental music is undoubtedly justified by the fact that there were many musicians around him who were brilliant players and that they were completely capable themselves of composing the instrumental music that was necessary for the celebration of the various liturgical rites.

Salomone Rossi was born in Mantua and spent practically his whole working life in service to the Court of the Gonzagas. We also know that he worked in close collaboration with Monteverdi for several years. As well as various volumes of vocal music, he wrote four books of instrumental pieces that were published in 1607, 1608, 1622 and 1623 respectively. The term sonala only appears in the two final volumes and compositions for trios are the most frequent. type of work. The *Sonata in dialogo* has the two solo instruments playing phrases turn by turn and finally ends in three parts. His compositions remain, it must be said, on a fairly basic technical level. This will not be the case with certain other coniposers who were more directly attached to Monteverdi's service in Venice.

Giusepe Scarani followed the same path as had Monteverdi. He was organist in the church of the Carmelites in Mantua, and entered the service of the Basilica of St. Mark as a singer in 1629, where he published there his single volume of instrumental music one year later. His sonatas are characterised by a vocal style that a composer of vocal music could only but favour.

We come to the first of the real "virtuoso"-composer / performers with Dario Castello. The fact

that he was born in Venice is almost A that we know of him, except for the fact that he was in charge of the wind instruments that played in the Basilica of St. Mark. His sonatas are more brilliant than those of' Scarani and Rossi and make greater demands on the player's technique. The formal structuring is also more developed, there being more separate sections and these in turn being more sharply contrasted. Trio writing dominates the two volumes of his *Sonate concertate* (1621-1629), but there are also pieces in four parts in which the lower instruments (trombones and bassoons) are treated with the same virtuosity as the upper parts (cornetts and violins).

Biagio Marini was born in Brescia and was contracted to the service of St. Mark's as violinist between 1615 and 1620. His career then led him not only to other Italian towns but also to, the court of Neuburg in Germany. He is considered to have been one of the first real violin virtuosi; his playing made use of several techniques new at the time, including the use of two or three strings to create a polyphonic effect. His various volumes published between 1617 and 1655 display many forms that range from dance music to sonatas, although the formal structure of these is still rather free. In spite of the real importance that was attached to the trio sonata and also to the sonata for three or four solo instruments, there was still room in Marini's output for sonatas for solo violin and continuo; it is in these works that he gives free rein to a more obvious display of the new virtuoso style.

Marco Uccellini was one of the principal movers of the developement of violin technique in the middle of the 17th century. He was active in several cities, including the Court of Este, but it was in Venice that his first collections of music were published. The work by Uccellini that is recorded here uses the exuberant bergamasea bass.

Giovanni Picchi was, in contrast, one of the most prestigious keyboard virtuosi in Venetian

musical life at the start of the 17th century. His reputation spread beyond Italy's borders despite his very short life. His music for harpsichord is essentially devoted to toccatas and to pieces inspired by the dance, such as the Passemezzo recorded here in which the keyboards (harpsichord and organ) seek to rival cach other in ornamentation. Tarquinio Merula divided his career as organist and composer betwen hs native town of Cremona and Bergamo, whilst most of his works were published in Venice.

Other works on this recording include several pieces that have a direct link with Moneverdi's music. At the beginning of the 17th century many ostinato bass motifs had become «standards», to use modern jazz terminology, motifs, such as the bergamasca, ciaccona, and descending fourths. Monteverdi used them freely, as did his contemporaries. Two examples will suffice, firstly the faimous ciaccona that he uses in *Zefiro torna* and secondly the bergamasca that he uses as the bass line in *Laetatus sum*, frorn the posthumous collection *Messa a quattro voci e salmi* that was published by Vincenti in 1650. Monteverdi also made eloquent use of the descending fourth, usually as the bass line for his most moving lamenti. One of the 17th century's most striking examples of these is the *Lamento della Ninfa*. This same ostinato can also be found in the *Passacaglia* by Kapsberger as weil as in the *Sonata a* 3 by Francesco Cavalli. An organist of St. Mark's, Cavalli was a true disciple of Monteverdi's, writing music both for the church and for the theatre. His collection of *Musiche sacre* (l656) gives a clear idea of the demands of contemporary liturgical music, mainly vocal works but also a few sonatas whose use is clearly laid down by ecclesiastical ritual.

Vocal and instrumental music espressed the same sentiments at that time when St. Mark's was at the summit of its glory. The practice of performing vocal music on instruments was still very current, and it is out of respect for this practice that we offer an instrumental version of one of Monteverdi's

most beautiful motets, *Venite siscientes*. This is but one more way of paying homage to the illustrious Monteverdi, he whose vocal duos remain the perfect models for canzoni, sonate concertate, in dialogo and in echo, rivalling all others in verve, virtuosity, and charm.

JÉRÔME LEJEUNE, AFTER JEAN TUBÉRY

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

PER LA SETTIMANA SANTA

O, all ye who pass on this way,
Behold and see
If there be any sorrow like unto my sorrow.
Be ye dumbfounded, ye Heavens,
And may its doors be riven asunder!
Give ear, ye Heavens, hear, all ye lands
And be dumbfounded:
I suckled their sons,
Even as they scorned me.
I cast manna before them in the desert
Even as they left me but gall.
I gave them water to drink
Even as they slaked my thirst with water.
Behold and see if there be any sorrow
Like unto my sorrow.
Give ear, ye Heavens, hear, all ye lands
And be dumbfounded:
I exalted their sons, even as they scorned me.
I opened the sea before them,
Even as they opened my side with their lances.
For them did I chastise Egypt,
Even as they did betray and whip me.
Behold and see
If there be any sorrow like unto my sorrow.

This text would have been heard during the Tenebrae of Holy Week in St. Mark's in Venice, set to music by Alessandro Grandi, the deputy maestro di capella there from 1620 till 1627.

«The lighting provided by candles was gradually reduced after each psalm of Lauds until the last anthem; one single candle remained lit in the Basilica, a symbol of Christ as the Light of the World, and the Benedictus was then sung in virtual darkness. The Litanies then followed, after which the single candle was extinguished with an olive branch, representing the Garden of Olives where Christ was the

night before his arrest. The singing was sorrowful in character, with many important men being present at the rites in the church.»

An integral part of the Liturgy, the music was also required to contain the richness of symbolism that was present in the ritual. This was achieved first of all on a visual level through notation, with the intentional use of the sharp accidental (#) each time that the Cross, the symbol of Christ's Passion, is mentioned. This, integrated with the ascending chromatic figure represents the Stations of the Cross in a very stylised manner. This visual depiction is also made audible by the extreme tension of the musical phrases in the *Sonata a 2*, one of the concerti ecclesiastici by Cima that depicts the slow and painful ascent of Golgotha; this tension is exacerbated by the special intonation caused by the use of the mesotonic tuning system with its highly unequal semitones and can intentionally sound out of tune, as is the case with Salvatore's durezze e ligature.

This type of chromatic writing can also be found in passages that travel downwards, in particular over a fourth, the so-called passus duriusculus of musical rhetoric. The musical depiction of lamentation, it portrays all the pain and the sadness with which the Liturgy of Holy Week is filled; Christ is continually brought to our attention by the sign of the Cross (#).

This figure is to be found throughout the music for Passiontide; not only is it is the motive for the instrumental sinfonia that punctuates the *O vos omnes*, but is also found in the *Dialogue of the Soul and the Virgin* by Francesco Castello (Alas, how bitter it was...), in the fugato with two subjects by Francesco Turini, and finally built into a perennially haunting ostinato in Sances' *Stabat Mater*.

The Echo was another musical technique characteristic of Italian music around 1600. A type of aural memory, it found its place in religious music as a rhetorical figure for reminiscence. It is used in precisely this way in *O sacrum convivium* (O holy repast), where it evokes the memory of the Last Supper, in which the commemoration of Christ's Passion is celebrated.

The music for Holy Week was not, however, exclusively intended for liturgical use. To the contrary, the idea of penitence that was involved limited it to a more lowly role than was normally the case; one result of this was to result in its appearances outside its ecclesiastical confines. It was through this that a repertory of madrigali spirituali and dialoghi proper to this season of the ecclesiastical year was created, these works being intended for the oratoria and the confraternities as well as for secular performance. The texts could be in Latin, either extracts from the New Testament *Mulier, cur ploras hic* or newly written *Dic mihi*, or even in Italian, the common tongue, such as the monologues *Peccator pentito* and *La Maddalena ricorre alle lagrime*, set to a text by Cardinal Ubaldino of Rome.

These works were rarely accompanied on the organ, it being more properly employed for use in the church itself, but often on the harpsichord, theorbo, chittarone, harp, violone, and in particular the lirone, a bowed string harmony instrument that was especially suited to this repertoire and its austere character.

«Its inventor was a man of great judgement, for in it are found all the dissonances that resolve into harmony, a harmony that is so consonant that it touches the soul of the listener more than any other, principally in sad and sorrowful passages.»

In total contrast to so much pain, the intense joy and the liveliest merriment that stream from the texts for Easter Sunday were also depicted in music by their own figures. These took the triple rhythm as their point of departure, a dance rhythm and therefore a physical expression of joy, and also the portrayal in sound of the number three, the symbol of the Trinity and of the third day of Christ's Passion, the Resurrection. We may therefore note the bars in triple time in Monteverdi's *Et resurrexit tertia die* (On the third day He rose from the dead), in Graziani's Easter anthem *Regina coeli* (Queen of Heaven, rejoice), and in Grancini's *Exultate Christo* (Rejoice in Christ). Monteverdi's *Laudate Dominum*, the last and most jubilant of the Psalms of David, was also sung on Easter Sunday. Not only is it written in ternary rhythm,

but it is also set on a ciaccona ostinato, another rhetorical figure of exultation. Cazzati's *Capriccio sopra 7 note* also uses the ostinato technique, only abandoning its syncopated rhythm to guarantee even more freedom to the 82 variations allotted to the upper instruments.

Such figures were not the exclusive property of sacred music; the origins of the ostinati are to be found in popular improvised music of the time, whilst the passus duriusculus is in fact a chromatically coloured version of the *passacaglia* bass as can be seen in Piccinini's version for archlute (called variously passacalle, passacaglio, etc.).

Monteverdi was notably to use it in his *Lamento della Ninfa*, a madrigal in stile rappresentativo. The *ciaccona* bass is also to be found in a good number of madrigals and operas of the period, in which it always expresses unbounded joy. The by turns sacred and profane character of religious music was regularly criticised at the time and in Rome in particular. Venice, on the other hand, in its position as the greatest city of Northern Italy, was so proud of its political and religious independence that it frequently ignored Papal Bulls, to the point of being excommunicated as a city in 1606 by Pope Paul V. The City of the Doges kept to no lesser extent its identity and its taste for a symbiosis of artistic expression independent of its social function. Claudio Monteverdi, ordained priest in 1632, was undoubtedly the most worthy representative of this Humanist movement, for which the exterior expression of feeling was not an offence against the expression of faith, but rather a demonstration of its truth.

«Believe indeed that the modern composer writes on the foundations of truth» (Monteverdi, Preface to the 5th book of madrigals, Venice 1605).

JEAN TUBÉRY
TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

BIAGIO MARINI

Biography

Biagio Marini was born in Brescia in Lombardy in 1597. His year of birth is known thanks to a document dating from 1641 that was signed by Marini himself: *Polizia di me Biagio Marini, cavaliere del serenissimo Palatino di Noiberg (sic), Ducca di Baviera et cittadina et hab. in Brescia ... Io, Biagio Marini, d'età d'anni 44.*

We can only suggest a few possibities as to what his musical education might have been; he may well have studied violin with Giovanni Battista Fontana, also from Brescia and a famed violonist when Marini was a child. He could have been taught composition by his uncle Giacinto Bondioli, for one of his instrumental canzonas is to be found in the first collection of works that Biagio published when he was twenty years old – the *Affetti musicali*, dated Venice, 1617 (*cf. La Soranza* and *La Foscarina*).

His early life notwithstanding, from 1615 onwards he occupied a highly coveted post of violinist at St. Mark's in Venice, working under its new *maestro di cappella* Claudio Monteverdi. We should note that Marini published a *lettera amorosa* in 1618; Monteverdi's version dates from a year later and had till recently been considered by scholars to be the first of its type in music history. He nevertheless remained in Venice for only a few years, returning to Brescia and the posts of *maestro di cappella* at Santa Eufemia, of city organist, and of *capo della musica degli signori erranti*. (head of music of the wandering academicians). It is known that the members of this academy had to be conversant not only in music, painting and dance but also in fencing and riding; this may well have been a determining factor in Biagio's

elevation to knighthood a few years later. Such hyperactivity was, however, only temporary, for he entered the service of the Duke Farnese in Parma in 1621. The painter Leonello Spada was also in the Duke's service at that time and was also a musician as well as a painter. Amongst his painting of musicians at work is the one entitled *The Concert* that is reproduced on this cover.

Our peripatetic musician set off again two years later in 1623 of his own will; this time he crossed the Alps and chose to settle in Neuburg on the Danube, entering the service of the Palatinate Count Wolfgang Wilhelm. He seems to have found some stability there, for he married in November of that same year. On that occasion he received «a barrel of good Neckar (a tributary of the Danube) wine and a half quintal (a quintal was approximatively 100 kilos) of carp» from the Count, having requested «a little wine and fish [...] needed to celebrate my wedding with honour». He remained in the Count's service until 1649, along stretch of time that was, however, broken up with periods in Italy (Padua in 1643, Brescia in 1641) as well in Dusseldorf and in Brussels, also residences of the Count.

He finally returned to Italy in 1649, first of all to Milan, where he published his *Concerto terzo delle musiche da camera* (*cf*. *Grotte ombrose*) that same year. He then went to Ferrara in 1652 as *maestro di cappella delli cavalieri nell'accademia della morte*, and finally to Venice, to Sant Maria della Scala in 1655, the year his last two collections of compositions were published. He died there in 1665, stating in his will that he wished to be buried in San Stefano, as had been his illustrious predecessor Giovanni Gabrieli. The City of the Doges, however, possibly because he had left the service of their Basilica too precipitately, did not pay this last honour to their «marvel of Europe and of the world, a new Orpheus who was no less great than the first» (Francesco Arecordi, Venice 1624).

Style and period

Biagio Marini played several instruments superbly, but it was on his principal instrument, the violin, that he showed his quality and his individuality. «*He played with such* excellence *that, by allying an almost vocal expression with harmonic sweetness, he rendered his listeners almost ecstatic...*» This posthumous description of Marini's playing reveals two fundamental and indissociable aspects of his art; its individuality on one hand and its rhetorical eloquence on the other. Both these qualities are implicit in the very titles of the two volumes of music that are most characteristic of his work, the *Affetti musicali*, op. 1 (1617) and the *Sonate... con altri curiose e moderne inventioni*, op. 8 (1629). The first, musical affects or feelings, claims through its title an opening for instrumental music onto the new path of the expression of human passions in music that had up until then been the prerogative of the *vox naturalis* – the human voice.

Until now the violin had been the background instrument for musc written for voices and in the polyphonic style; it now became a protagonist. Not only did it adopt the colours and forms of its vocal models, but also their meaning, by means of a common musical language in which the voice had, in a manner of speaking, left behind the marks of its texts. This is Biagio's «natural style that is almost as expressive as the spoken word».

His second volume of instrumental works, his opus 8, was published during the first years of his time in Neuburg. Marini had already travelled greatly and, strengthened by his experiences, he had now mastered a style that was to create his «rare singularity» in a volume whose title laid claim to «strange and modern inventions».

These ideas of the singular and the strange both have their origin in an idea of independence and

therefore of rarity. Both ideas are resolutely modern, if we allow that «modernity is expressed by means of an exaltation of profound subjectivity, of passion, of singularity, of what is elusive... by the breaking of rules and the bursting forth of the personality, be it conscious or not» (Jean Baudrillard).

The period in which Marini lived, the first decades if the 17th century in particular, was one of an intense questioning of traditional values. It contained within itself a polemical and historic structure of both change and crisis in which modernity had become a cultural imperative. This tug-of-war between the different moralities of tradition and change was characterised in the literature of the time by the «Quarrel of the Ancient and the Modern» that would reach a climax at the end of the 17th century. It found its expression in the most varied forms and styles of painting, notably in the depiction of musical scenes; Leonello Spada's *The Concert* is an example of this. During the Renaissance this particular genre insisted on a conception of harmony and on the coordination of the instrumentalists, the people being most often the members of a family or people representing the three ages of Man. The aforementioned painting nevertheless depicts young musicians in the heat of a rehearsal or lesson, with an emphasis on their profiles that underlines the casual and transitory aspect of the scene. The painting places more importance on the narrative aspect of the scene than on the idea of musical harmony, demonstrating a technique rather than an idea. The painting's modernity lies in this secularisation of the theme.

His work

The beginning of the 17th century was to see the birth of both opera and oratorio, with Peri's *Euridice* and Cavalieri's *Rappresentazione di Anima e di Corpo* both dating from 1600, fruits of the *stile nuovo* or *stile rappresentativo*. Monteverdi formalised the existence of the *seconda prattica* in 1605, the style of

change as opposed to the traditional style or *prima prattica*. Marini was then to translate the revolutions of form and content that vocal music had undergone into his own preferred domain of instrumental music. He began this of course as a violonist, seeking out a style that was modelled specifically around the violin; this was totally against the traditional *stilo regolato al canto*, the style based on the human voice and intended to suit all instruments equally well. His *Sonata variata per violino solo* therefore covers for the first time a range of more than three octaves, while the average range employed was rarely more than an octave and a half. The *Capriccio per due violini che suonano quattre parti* almost asks the impossible with a ritornello in four parts, written in the *stile antico* of the canzona for two double-strung violins, where normally four instruments of the family of *viole da brazzo* would have been necessary, creating thereby a real juggling act for violinists.

Marini's inventivity was not limited to his experiments «with bow in hand». He makes use of combinations of instruments unheard of at the time, such as his *Canzon per quattro violini o cornetti* (recorded here on cornetts), and his *Sonata per l'organo*, in which the organ is treated as a solo instrument together with a cornett. The canzon for double chorus *(Intrada)* is an archaic form that Marini coulours with a chiaroscuro formed by the contrast between a choir of two soprano instruments that play rapidly flowing music and a choir of four trombones that demonstrate an imposing solemnity. We may note the same invention in the music itself, with traditional forms such as the Variation being treated with such fantasy that the theme (either melodic or harmonic) is absorbed into the creativity of the composition; the artist's personality now has the upper hand over form, which now becomes a task that the artist can now set himself almost as a challenge. We can see this displayed in the *Sonata sopra la Monica*, where the melody flies back and forth from one voice to another in such a fashion that it becomes almost unrecognisable.

Chromaticism is typically associated with intense sorrow, but it is transformed in the *Sonata seconda* into clear suavity by means of a most amenable subject and countersubject.

The very idea of a vocal or instrumental form has disappeared in the aria *La Soranza*, for it is no more than a *sinfonia* (instrumental by definition), on which the salutation to the dedicatees *Viva la casa Soranza* (The Soranzi were a Venetian patrician family) seems to have been added almost at the last minute. The echo madrigal *Grotte ombrose* makes use of the rare double echo technique to depict the dark caverns, with the instrumental *sinfonie* using the same echo technique. The instruments thus become an echo of the echo, creating a high point of *«trompe l'oreille»* and therefore the quintessence of the Baroque spirit.

The *Passacalio* and the *Miserere* are from Marini's last two volumes (out of twenty-two in all) that were published in Venice in 1655. They were written ten years before the composer's death and were undoubtedly intended as his last works. The last volume of vocal music bears the evocative penitential title of *The Tears of David shed in the Miserere*, whilst his last volume of instrumental music concludes with this *Passacalio* over the bass of the *Lamento*. We may therefore consider them to be the musical last will and testament of an artist who, although he was not granted a grave in San Stefano in Venice, instead left behind him music whose imagination can still astonish us even today, and whose emotion can still move us.

DARIO CASTELLO: IN STIL MODERNO

Dario(?) Castello

Gentle Readers:

It has appeared to me to be necessary, in order to give satisfaction to those who take pleasure in playing my sonatas, to warn them that they will appear to be difficult at first glance; such musicians should nonetheless not lose the desire to play them more than once, for they will become easier by repeated playing — nothing is difficult if one enjoys it. I myself must admit that I could not have composed them in an easier manner, needing as I did to respect the modern style that is today accepted by all.

Such is the composer's preface to the First Book of *Sonate concertate di Dario Castello venetiano* as well as his own personal introduction to the first edition that appeared in Venice in 1621. These are the only lines by him, together with the dedication of the Second Book to Emperor Ferdinand II, that have survived to the present day. This is indeed an unfortunate state of affairs, given that the only biographical details of him that are known are those that we can deduct from his published works.

We gather from the title page of the First Book that he was "leader of the woodwind company" in Venice in 1621. In the publication *Ghirlanda Sacra* (1625) that contains his *Exultate Deo*, his sole motet, he is introduced as *Signor* Dario Castello; two years later, however, he writes *D.* Dario Castello in the dedication to his Second Book (dated 15 September 1627), which we may interpret as *Don* Dario Castello but which could also be taken to mean Di Dario Castello in the dedication to his Second Book in 1629 we may read that he had become "*Musico della serenissima Signoria di Venezia a San Marco*". It is, however, strange that the exhaustive archives of the Basilica of St. Mark state that a certain Francesco

Castello was engaged in 1624 as a trombone player and that Giovanni Battista Castello was engaged as violinist, but that that there is no mention of any Dario Castello. Later reprintings of his two books of sonatas provide us with no further biographical details, except for the very last, published by Phalèse in Antwerp in 1658: *"D. Dario Castello già capo di compagnia"*. We may deduce from this that the composer Castello had died, but it still remains impossible to say even today exactly when this happened.

The fact that nothing might remain today of a 17th century musician who published only two collections of sonatas in his lifetime except the name is not at all astonishing; musical libraries abound with such cases, in Italy in particular. On the other hand, this is difficult to accept, given that Castello's works were internationally recognised even during his lifetime. What is more, in a time when the republishing of music was relatively rare, the quadruple reprinting of the First Book in 1621, 1629, and twice in 1658 almost forty years after its first appearance is unique — not even the collections of Toccatas by the great Frescobaldi were to enjoy such a success. Castello's singular music crossed both frontiers and generations in its time, not only through its being republished but also by being recopied by hand; two of his sonatas *a due soprani* (the third and the fourth, both recorded here) are known from an Austrian manuscript, where they are grouped with works by Fedeli, Legrenzi, and Rosenmüller. All these composers were active at the Basilica of St. Mark and were writing almost 50 years after Castello. In Italy itself, the country of the violin and of virtuoso writing for the instrument, an entire movement of a sonata from the Second Book was taken note for note into a sonata attributed to the great Brescian violinist Giovanni Battista Fontana and published posthumously in 1641.

How then can one explain Dario Castello's total absence at the exact time and place where there should be clear proof of his existence? The only person bearing both these names in the parish of

the *chiesa dei frari* in Venice had a child who died in infancy in 1586. This is one generation before our composer's career, and all available evidence leads us to believe that this person was the father of Giovanni Battista Castello, Francesco Cstello, and Bartolomeo Castello, all three of them musicians. The similarities between the biographies of the mysterious Dario and Giovanni Battista Castello are striking; both were engaged at St. Mark's between 1621 and 1629, first as violinist and then as bassoonist; both enjoyed close contacts with Monteverdi and with his deputy Giovanni Rovetta, as certain elements in Dario's sonatas confirm; they had both probably taken ecclesiastical orders. A final factor is that Giovanni Battista died in 1649, i.e. after 1644, at which time we know that "Dario" was still alive, and before 1658, at which time mention was made of "the late Dario Castello".

To proceed from this to accepting the theory put forward by Eleanor Selfridge-Field that Giovanni Battista actually was our composer and that he had adopted his father Dario's name (one much less common than Giovanni Battista at that time in Venice) is but a step. This hypothesis is also even more attractive when we look at the dedication to the Second Book, whose puzzling beginning becomes suddenly clear when read from this perspective: "It is a natural desire for fathers that their sons live, and live happily… The same sentiment is also valid for the splendours of the mind, for they are our descendants begotten by study and by work. Therefore, desirous that these new sonatas might enjoy a long life, composed as they were not without difficulty, to tell the truth, I dedicate them to your Imperial Majesty… Venice, 15 September 1627."

Even though the existence of the "father" has provided history with a web of mystery, his artistic issue has survived the passage of four centuries, and this probably beyond all his hopes.

Musica per chi si diletta

Turning now to the works themselves, they are on the contrary of an exemplary clarity; this is essentially due to his musical notation, his perfecting of which goes much further than that of the previous generation or of his contemporaries. In this he resembles Monteverdi, notably in the unequivocal precision of his melodic ornamentation; this provides their music not only with the proof of a tradition of virtuoso improvisation, but also displays its innovatory character, given the perfection with which the art of ornamentation is integrated into the musical discourse.

On the other hand, his enigmatic side persists if one raises the question of the music's purpose. Where and when could music that was so atypical of its time have been played? The obvious answer would of course be in churches, given that the musician's career was essentially bound to St. Mark's and to the Doge and his suite. Many volumes of sacred music in fact contain sonatas or *canzoni* intended for use in services such as Mass, Vespers and Compline on high days and holidays. On, however, examining the instrumental works found in such volumes published between 1621 and 1629, the dates of publication of Castello's First and Second Books, it is clear that they are radically different from Castello's *Sonate concertate* in both content and form. They are systematically less developed, being two to three times shorter, and their discursive character is much less present; there is much less concertante playing than in the *Sonate concertate* and their unity of character is much more important than any desire for diversity and a search for contrast. It would be nevertheless too hasty to conclude that the sonatas by our composer and instrumentalist were never played in church; certain of them indeed contain passages or effects that are typical of religious music, notably the effect of the tremolo in the *Sonata per soprano solo* which corresponds to the *vox humana*, an organ stop that was general amongst Italian organs of the 17th century, and the echo technique in the *Sonata per due violini e due cornetti* that was in common use in church

music, the resonant acoustic of most churches making this imitation of nature most credible. The echo effect was also used in secular music, when it became necessary to evoke the Underworld and other such underground spaces. Another such effect is the fugal writing, a development of the ricercar style and a favourite form for organ pieces such as the toccata; the alternation of fugato passages with homophonic passages would characterise the motet of the dawning Baroque period. The *Sonata 15a per stromenti d'arco* is an instrumental translation of this, with its four fugues expounded by each of the four bowed instruments, fugues that reveal Castello's consummate contrapuntal skills notwithstanding.

This being said, we cannot exclude the possibility that the innovatory sacred music of a Monteverdi would have fitted such "rules of writing", and notably his colleague Dario's taste for chiaroscuro. From this viewpoint, the overture to the *Sonata 11a* for two violins and trombone, written in a tight alternation of suave adagios and brilliant prestos, evokes the *Confitebor tibi* of the *Selva Morale*, in which the adjectives of *sanctum et terribilis* are depicted in astonishing chiaroscuro between the *stile molle* of *sanctum* (homophonic writing and long note values) and the *stile concitato* of *et terribilis* (syllabic semiquavers at the limit of comprehensibility). Described by Monteverdi in his eighth book of madrigals, the *stile concitato* was used for the first time in his *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, first performed in 1624 at the Palazzo Mocenigo. It is probably also not by chance that this style of writing (hammered semiquavers on one note in imitation of trumpet fanfares and drum rhythms) can be found in the *Sonata 16a*, written in warlike style and published according to its dedication only three years later in 1627. This is resolutely secular music as was much in demand in *palazzi* such as that of the Mocenigo family, who thereby encouraged the publication of this type of music. Such music was performed not only at the *palazzi* of the noble families but also at the Doge's palace, where four times a year a *banchetto di stato* was held for *la*

Signoria, il senato e gli ambasciatori. A letter dated 1607 from the French ambassador Jean-Baptiste Duval relates how "music was played during the entire meal from a small gallery in the palace".

The term *palazzo* not only meant an architectural construction but also could be extended to religious institutions such as the confraternities or *scuole* and the *ospedali* and to secular organisations such as the *accademie*. Certain academies that were generally dedicated to poetry and rhetorical prose often had privileged links with music, such as the appositely named *accademia degli unisoni* founded by Giulio Strozzi, or the *accademia dei desiosi*, whose greatest flowering occurred in the 1630s and whose members included the composer Milanuzzi, also the composer of *canzoni da suonare*. The *scuole* and *ospedali* were also no laggards where instrumental performance was concerned; the famous *scuola di san Rocco* (a monument to chiaroscuro, decorated with paintings and coffered ceilings by Tintoretto) had Giovanni Picchi, the author of a large collection of *canzoni per sonar*, as its organist for twenty years from 1623 to 1643. The English traveller Thomas Coryat was present at the feast of St. Roch (15 August), at which time he heard a concert with voices and instruments in which there was played a sonata for cornet and violin; this exact combination of instruments can be heard in the *Sonata 4a per due soprani* on this recording.

The theatre was the principal concern of the *scuola di Santa Maria della Carità*, where numerous elaborate scenographies were created. It is quite possible to take note of Castello's resolutely theatrical style, although the first Venetian theatre open to the public (San Cassiano) did not open until 1637, well after the publication of the First Book. The theatricality of the form of the *Sonate concertate*, sustained by the rhetoric of their musical discourse, would certainly have aroused the academies' interest. The elements of rhetorical form are clearly present in the *Sonata decima*, with the Exordium (or overture, theatrically

speaking), on the cornets with the statement of the perfect chord followed by cadenza passages over an unchanging base. Then comes the Narration or exposition with a monologue for bassoon solo (adagio) that is then developed in a tutti passage (tripla, allegro). The Confirmation (proof and refutation) follows with a homophonic adagio (all the instrumental parts use the same rhythm, i.e. "speak with the same voice"), followed by its development in a contrapuntal adagio. Finally comes the Digression (recitation / meditation) in which the emotion is revealed in a chromatic adagio between the bass line (the principal character) and the soprano lines (his speaking partners). This linking of Narration (solo / tutti), Confirmation (homophony) and Digression (chromatic adagio) is repeated a second time, as if it were a second act, before the Peroration (epilogue or emotional appeal) that evokes the Exordium by taking up musical elements that resemble it (arpeggios and passages over the base provided by the basso continuo). The final cadence with its discords typical of the works of Castello's Second Book confers all the pathos inherent in Baroque tragedy onto the Epilogue, "an allegory of a reminiscence of the antique ideal".

As a result of the influence of his works in Europe, Castello's music was not solely a privilege of the Venetian palaces. In Vienna, the imperial palace of Leopold II (the dedicatee of the Second Book) undoubtedly resounded to the blare of the brass instruments (cornets and trombones) to whom the *capo di stromenti di fiato* had assigned a goodly proportion of works; the initial fanfare-like motif that is later repeated in the *da capo* of the Sonata *Duodecima* and the grandiloquence of its declamatory solo passages evoke the splendours of one of the greatest courts of the Baroque era. Completely contrasting with such musical emphatics is the peaceful *Sonata Seconda* from the First Book, *a due soprani* (in fact *mezzo soprani*, and here played by a mute cornet and a viola) and whose preface stipulates that it is meant for "those who take their pleasure in music". The noun *diletto* (from the verb *dilettare*, to delight or rejoice) is of course

the root of the word "dilettante", a word which at that time had not yet had its meaning degraded; music was made "for pleasure", and without reference to any concept of relative abilities. Music for instrumental ensemble was in fact much played not only in amateur Italian circles of the time, but also in Flanders, where the republishing of the two books provide clear proof of the success that they enjoyed with the public at large.

We can only note with regret that Castello did not leave behind any vocal music except for the motet *Exultate Deo*, a modest single work that only sporadically displays the innovatory style of the sonatas. In this Castello is exactly the opposite of Monteverdi, who himself only wrote one sonata (*Sonata sopra Sancta Maria*, integrated into the famous 1610 Vespers); this, however, is not purely instrumental, being written to a vocal cantus firmus.

In the same manner as his *maestro di capella* who had devoted himself to vocal music and the decisive new direction that he had imparted to it, the virtuoso Castello devoted all his energies to a new instrumental style, one that was almost an alter ego to the *seconda prattica* of the dawning century. At a time when the opera houses were opening their doors to the masterpieces of the first Italian "dramas in music", the instrumental ensemble seems to have played the part of a poor relation; it could be said that it was excluded from such works because of its natural "wordlessness". The same cannot be said for the chamber and orchestral groups of the following centuries, whose letters patent are now recognised by all. If we are to believe André Maugars, a French viol player of the 17th century writing in his *Réponse faiste à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie*, our idea of such things could easily be enlarged by a century, reaching as we are the end of this millennium: "You would not believe, Sir, the esteem that the Italians have for those who excel upon instruments, and how much they value instrumental music above

vocal, saying that one man alone can produce finer inventions that four voices together, and that it has charms and licences that vocal music does not possess… I would now finish, except that I now confess a crime that my memory has made me commit, in that I have forgotten to mention the great "Monteverde", master composer of the church of St. Mark, who has found a new and highly admirable manner of composing, both for instruments and for voices. I am therefore obliged to recommend him to you as one of the premier composers of the world, and whose new compositions I will send you whenever by God's grace I will next be in Venice. Rome, October 1, 1639" .

JEAN TUBÉRY

TRANSLATION: PETER LOCWKOOD

PER IL SANTISSIMO NATALE

"Angelus ad pastores ait:
annuntio vobis gaudium magnum,
quia natus est vobis salvator mundi."

In these few words the anthem for Christmas Eve makes it clear why so much music came to be written for one of the great festivals of the Christian liturgy. Two figures are mentioned that are traditionally associated with music and musicians, the first being the angel (*angelus*) in the heavens and the second being the shepherd (*pastor*) on the earth below. The great joy (*magnum gaudium*) that the angel announces to the shepherds is also a synonym for festivity and indissociable from some form of music-making. This joy is caused not only by the promise of a better world (*salvator mundi*) but also by the birth of a child (*quia natus est vobis*) who must be rocked — to music.

The angels are mentioned on many occasions in the texts proper to Advent and Christmas; the first of these is Gabriel, the Angel of the Annunciation who comes down from Heaven to tell Mary that she will give birth to a son who will be called Jesus. He is present in the *Dialogo della Madonna* as well as in the Advent Marian anthem *Alma Mater Redemptoris*. The angel who announces the good news to the shepherds then follows; he is to be found in the short motet in three parts *Angelus ad pastores ait* by the young Claudio Monteverdi (aged 16 at the time). A careful reading of the music clearly shows the rhetorical elements present in the text: *Angelus ad pastores ait* – a three part ricercar in which each voice states the subject in turn. *Annuntio vobis* – the dotted rhythms and the intervals of an ascending fourth evoke the solemn character of the news being imparted. *Gaudium magnum* – a section in triple time

in syncopated dance rhythms. *Quia natus est vobis salvator mundi* – a ricercar in which the descending theme, a mirror image of the first, expresses the shepherds' adoration and humility before the cradle. With the imagination that is typical of him, Adriano Banchieri makes the same anthem into a dialogue between the two seraphim who elsewhere proclaim the holiness of the Lord (*duo seraphim clamabant*) who thus become part of the Christmas liturgy in which they would otherwise not appear. This should not be considered as a rather iconoclastic attitude on the composer's part, for such liberty in the setting of sacred texts was completely justified when it was the result of an analogical train of thought. In this duet for two angels we can trace a link to the choir of angels who praise the Lord (*Natum vidimus, et chorus angelorum collaudantes Dominum*) in the anthem for Lauds on Christmas Day *Quem vidit pastores,* here performed in a setting by Antonio Ciffra.

The shepherds who beheld the new-born babe were also to profit from the Baroque imagination by being provided with pastoral music, to the point that an entire genre was created; the famous pastorale movement of Corelli's *Concerto fatto per la notte di Natale* had had many predecessors. Amongst these earlier pieces, the Pastorale for organ by Storace clearly depicts the sound of the bagpipe, one of the instruments the most frequently associated with shepherds (the instrument's air reservoir is traditionally made from goatskin). The unchanging bagpipe drone is played on the pedals, whilst the ornamentation of the upper parts is notated with great precision and displays the decorations considered fitting for the instrument; such fioritura can still be heard in all folk music for which the bagpipe is used. This same depiction is also present in vocal music that refers to the songs and dances of the shepherds, as is the case with Tarditi's motet *Volate coelites* where the instruction *ad imitazione di zampogna pastorale* (italian bagpipe) is attached to the words *dicite canticum*.

Pastoral music was not, however, limited to the bagpipes; reed instruments such as chalumeaus and shawms (*pifferi*) were also much employed. In the illustration for the cover of this CD the Genoan artist Giovanni Benedetto Castiglione supplies the shepherd leaning over the baby Jesus with a bassoon; this large and expensive instrument was undoubtedly never played by the shepherds, but the Baroque imagination cared little about such details...

The recorder (*flauto*), however, always present in Arcadian scenes, is also called upon in vocal music of the sixteenth century to evoke a bucolic atmosphere, such as in the celebration of the *ninfe e pastori* in the second act of Monteverdi's *Orfeo*. It is nevertheless rarely called for in written instrumental music, it being linked to a more folk-based tradition by its very nature. In this respect the *Sonata per flauto e due violini* by Giovanni Picchi is unique, the composer's motivation being undoubtedly beyond the purely anecdotal aspects of such an ensemble. The flute's role, the structure of its music and its resolutely narrative character make it a part of the genre of descriptive music, of which Fiamengo's *Sonata Pastorale* also forms a part. A short analysis of the piece in question enables the listener to come to terms with music that can on first hearing seem superficial but which is actually most imaginative and characteristic of its time. It is based around the key of F major, a reference to the Lydian mode, that of happiness and great joy (*gaudium magnum*). The opening allegro is finely structured rhythmically and is followed by a presto with syncopated rhythms that are almost disordered, doubtlessly symbolising the fear and haste of the shepherds. A movement in triple time now follows, narrative in tone at the start and recalling the angels' concert, but finishing with the lively rhythms of the shepherds' dances – the same that Monteverdi had used for the *Ballo di Pastori* in his *Orfeo* (*Vi ricorda, o boschi ombrosi*). Next is a short homophonic movement symbolising agreement and harmony; this develops into a dialogue between two violins (*dialogo di due*

angioletti). The following adagio alternates the solo flute, evoking the reverence of those present around the cradle, with rapid ascending scales on the violins, symbolising a spiritual presence, of not the fluttering of the angels' wings. These same musical symbols are also to be found in the Annunciation dialogue *Gegrüsset seist du* by Matthias Weckman and in the first of Biber's *Rosenkrantz Sonaten* that also represents the *Verkündigung* or Annunciation. The first movement in triple time is then repeated, depicting the choirs of angels and the shepherds who "returned home praising God for what they had seen and heard" (Luke II, 20). The coda comes to an end in the joyfulness of dotted rhythms and the majesty of the final plagal cadence, a sonorous hymn of triumphant applause (*inno sonoro d'applauso trionfal*).

The same symbolic instrumental language is necessary to describe the movement of the cradle in which *il bambino Giesù* is sleeping. Here we have the trochaic rhythm as it is heard in Fiamengo's *Sonata Pastorale*, itself an extract from his *Pastorali concerti al presepe* (pastoral concerti at the cradle); this is here alternated with passages in triple time signifying rejoicing and with the nonchalant rhythms of the arrival of the three kings from the Orient.

In the *Canzon sopra alla nanna* by Merula, the rhythm is iambic, the opposite of the above; it becomes an ostinato over two chords of the Phrygian mode, the mode of fear and suffering. The monologue of Christ's mother becomes so poignant that one could easily forget that once more we have a work whose theme is the fruit of the composer's own imagination. This continuously painful awaiting of the ordeal of the Cross is interrupted once by the sight of the sleeping Christ child. Emotion gives way to a quiet narrative and to the mother's uncertain contemplation of her child asleep.

The homage rendered to the Infant King is demonstrated on the liturgical level by hymns for the birth of Christ (*Jesu redemptor omnium*) and for the Octave of Christmas (*Jesu dulcis memoria*); these

are expressions of tenderness and quiet joy that then give way to wonder. The second verse of *Jesu dulcis memoria* illustrates these sentiments in the music itself with a softly sweet tremolo matching the words *Nil canitur suavius* (naught is sweeter to sing than the name of Jesus). We should note that the violins are here called viols, to match them with the instruments generally seen in paintings of the angelic chorus. In Monteverdi's hymn *Jesu redemptor omnium* the Dorian mode in D invests the hymn of praise with all its serenity; in conformation with the contemporary practice "*in alternatim*" we have allotted the even-numbered verses to the spoken voice, the *intelligibili voce pronuntietur* as mentioned in the *Ceremoniale episcoporum* (1600). The use of the spoken voice above the violin ritornello reveals the hymn in all its eloquence and allows it to demonstrate its true emotional charge.

The Lauds for the Epiphany *Parton dall' oriente* is set to the then widely-known melody *La Monica* (or *Monaca*) that was sung all over Europe and set to both sacred and secular texts in every language. The work attests the homage rendered before the cradle in the intimacy of the family circle. All virtuosity is absent and the vocal range is limited so that it might be sung by any man's woman's or child's voice. All that is important is the moving simplicity of the melody that a continuous repetition of verses makes even more and more familiar.

The story of the birth of Christ in the Gospels concludes with the Presentation of Christ in the Temple and the *Nunc Dimittis* or song of Simeon (Luke II, 29). Christ as Messiah is revealed in this text (*lumen ad revelationem gentium*) as is the vision of his future glory (*et gloriam plebis tuis Israel*). Sung at the end of Compline, it was also set by J.H. Schein, who composed it for baryton (the voice of Simeon) and two cornetts; the cornetts convey both the trumpet-like glory of their sound and also the shining timbre that Père Mersenne describes in his *Harmonie universelle* as "a ray of sunlight that pierces the

darkness"). In Rigatti's setting, the viols of the angels and the shepherds' flutes also give way to the sound of the cornetts, mirrors of the voice and of its meanings, a metaphor in sound for "the glory of his people, a light to enlighten the nations".

JEAN TUBÉRY
TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

IL CANZONIERE

The Life and path of Francesco Petrarca

Francesco, son of Eletta and Pietro, was born in the borgo dell' orto in Arezzo in Tuscany on Monday 20 July 1304. The family moved to Pisa for a year seven years later, and then, after a perilous sea voyage, onwards to Avignon, the seat of the Popes, via Genoa and Marseilles. The child received his first lessons in grammar and rhetoric at Carpentras in the Vaucluse; his parents then decided that he should follow classes in civil law at the university of Montpellier from his twelfth to his sixteenth year. Francesco's literary vein was already in full flow; his mother died at the age of thirty-eight during this time and he marked her passing with an elegy of thirty-eight lines. The following six years saw him equally in Avignon and at the university of Bologna with his brother, where he continued his legal studies. These were finally to be abandoned on his father's death in 1326, after which he devoted himself to the study of philosophy and to the writing of poetry.

Francesco and Laura were to meet in the church of St. Claire in Avignon on 6 April 1327. Her name would become the symbolic figure of the *Canzoniere* and the central image of Petrarch's work in general.

The twenty years that followed were spent in the service of the Colonna family, his Bolognese protectors. He never appeared before Laura, an important fact if we are to understand the woman's role vis-à-vis that of her admirer. Petrarch then followed Giacomo Colonna to Lombez in Gers, where Colonna had been appointed bishop. In 1333, he began a long journey through many of the cities of culture that existed north of Languedoc; he visited Paris, Ghent, Liège (where he discovered Cicero's works), Aachen, Köln and Lyon. After a brief period in Rome, he settled in the Vaucluse in 1337, so that

he could be closer to Laura 'on the banks of the Sorgue'. Sorga, 'source' in Occitan, was a metaphorical name to which the poet would make numerous allusions and from which he would draw his inspiration.

"Five years were to pass between Provence and Italy" wrote Petrarch; these were the empty years between the poet's acclamation (the University of Florence, represented by Boccaccio, had offered him a chair which he had declined) and the loss of his Muse, omnipresent in his works from that moment onwards. He left the Vaucluse and its memories of Laura for good in 1343. He travelled to Milan, where he was welcomed by the lord of the city in person, the Archbishop Giovanni Visconti. The plague struck heavily in Europe in 1348 and Petrarch lost several who were close to him: his friend and protector Giovanni Colonna, the poet Sennuccio Del Bene, and, most painful of all, Laura in Avignon. He would later write "she died in that same town, in that same month of April, on that same sixth day and at the selfsame hour of dawn".

He fled the plague once more in 1364 and went first to Padua and then to Venice, where he was received as a prince and lodged in the Palazzo Morlin on the Riva degli Schiavoni. His friend Boccaccio paid him a lengthy visit there and gave him a copy of his recently finished Decamerone.

He was to pass the rest of his days between Padua and Arqua in the Veneto, where he finished and polished his "*eterno lavoro*", the *Canzoniere*. He died 'in his seventieth year, in the night of 18-19 July'.

Rime sparse a Laura...

The original title of the work kept in the Vatican library is *Rerum vulgarium fragmenta*. It is partly in Petrarch's hand and partly in a copyist's; it also has corrections made in Petrarch's hand. The title can be translated as 'poetical fragments in the vernacular'; it also corresponds to *Rime sparse*, as later editions

of the work were entitled, this phrase being a quotation from the first line of Sonnet 1: *"Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono"*. The later title of *Il Canzoniere* or songbook is a reference to the twenty-nine canzoni that were also included in the volume. (The poetic form of the canzone had been defined at the start of the trecento by none other than the great Dante Alighieri.)

In the field of music, the first decades of the 16th century are allied with the initial stirrings of a Renaissance of literature through innumerable polyphonic madrigals, a direct result of the first publication of printed music by Petrucci in Venice in 1501. The enthusiasm of composers for these rime sparse would continue for more than a century, continuing through the advent of the recitar cantando and the stil moderno of the 1600s. With the exception of a few later madrigals (notably *Due rose fresche*), Monteverdi's *Ottavo Libro de madrigali* concludes the golden age of 'Petrarchism' embodied so well by the composers of the High Renaissance; this volume provides Petrarch with the finest swansong possible, ending with the sonnet *Hor che 'l ciel e la terra* ("Now that heaven and earth are silent.").

Thematically speaking, the "rime sparse" are entirely devoted to the mysterious Laura; her physical existence was even doubted by certain of Petrarch's contemporaries, notably by his friends Boccaccio and Giovanni Colonna, who never saw her. The poet stood up against this idea by making frequent reference to his lady throughout his body of work; he was to divide this into two parts after Laura's death, entitling them *Rime in vita e in morte de Madonna Laura*. In its definitive version, the work contains three hundred and sixty-six poems, the total number of these sonetti, canzoni, ballate, madrigali and sestine corresponding to the three hundred and sixty-six days of the leap year of her death in 1348.

Whether she was a real person or an idealised character, the double meaning of Laura's name is frequently used, "l'aura" meaning breath or breeze as well as presence. There is also much wordplay between *"l'aurea"* (honour), *"l'aurora"* (dawn) and *"lauro"* (the laurel tree). The laurel was the tree into

which Daphne was metamorphosed and was sacred to Apollo, a symbol of the poet and of poetry. *Arbor victoriosa triumphale, Honor d'imperadori e di poeti, Quanti m'hai fatto di dogliosi e lieti, In questa breve mia vita mortale!* (Sonnet CCLXIII). Laura's name can also be found in a calligraphic puzzle at the conclusion of the fifth sonnet, whose last lines run: *Cosi LAUdare et REverire insegna, D'ogni reverenza e d'onor degna*.

The evocation of Laura also includes memories of the place where Petrarch knew her: *Benedetto sia 'l loco, e 'l bel paese*. The banks of the Sorgue in particular: *Quelle per cui con Sorga ho cangiato Arno, con franca poverta serve richezze* (Sonnet CCCVIII). *Or, Mira 'l gran sasso onde Sorga nasce, E vedra'vi un che sol tra l'erbe e l'acque, Di tua memoria e di dolor si pasce* (Sonnet CCCV). Also written in Provence were several *"canzon nata di notte in mezzo i boschi al lume de la luna"* (Sestina CCXXXVII).

When Petrarch wished to evoke the memory of his dead Laura later in Italy, the rivers have become rivers of tears: *"Italia mia, ben che 'l parlar sia indarno Piecemi almen che miei sospir sian quali spera 'l Tevero e l'Arno, e 'l Po, onde doglioso e grave or seggio."*

It is true that the ambiguity of Laura's physical existence was encouraged by the myth that the poet created around his muse; she had become the *"Donna angelo"*, woman and angel, that had been inherited from the dolce stil nuovo. Laura resembles Dante's Beatrice (she who brings blessedness) unequivocally; they were both *"questa cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare"* (Dante, *Vita nova*) This theme constantly recurs in the *Rime sparse*, from the very first line of sonnets such as *In qual parte del ciel* and *Io vidi in terra angelici costumi*, and even more so in the following sonnet in which the angels and blessed souls marvel at Laura's appearance: *"Li angeli eletti, e l'anime beate Che luce è questa, e quel nova beltate?"* (Sonnet CCCXLVI).

The presence of the beloved one in the world beyond is also to be noted in another timeless

myth. The story of Orpheus and Euridice is an allegory of the deceased beloved transmuted by death into an ever-flowing source of inspiration. The *Sestina doppia*, the only one written in morte di Madonna Laura, expresses this in terms that clearly demonstrate that they had an influence on the libretto written by Alessandro Striggio for a certain Monteverdi two and a half centuries later. "*Or avess'io un sì pietoso stile, Che Laura mi potesse torre a morte, Come Euridice Orfeo sua senza rime, Ch'io viverei ancor più che mai lieto! S'esser non può, qualcuna d'este notti chiuda omai queste due fonti di pianto.*"[1] .(Sestina CCCXXXII). An Orpheus armed with poetry and corde soave who could make the stones weep through the sweetness of his song was willingly taken up by Petrarch: "*Di rime armato, ond'oggi mi disarno, Con stil canuto avrei fatto parlando Romper le pietre et pianger di dolcezza*" (Sonnet XXXIV).

Following the same logic, mythology also conceals yet another theme that has often been exploited in the *Canzoniere*, that of the phœnix, la fenice. This fabulous bird with its plumage of purple and gold is consumed by fire and yet reborn from its own ashes. "*L'aurata piume*" evokes both Laura and the immortality of the phœnix, the same immortality that is Laura's, throughout Petrarch's poetry: "*Questa Fenice de l'aurata piuma, Al suo bel collo, candido e gentile*" (Sonnet CLCCCV). "*E questo 'l nido in che la mia Fenice mise l'aurate e purpure penne, che sotto le sue ali il mio cor tenne*" (Sonnet CCCXXI), or also "*Una strania Fenice ambedue l'ale di porpore vestita, E 'l capo d'oro quasi sdegnando, e 'n un punto disparse: Onde 'l cor di pietate e d'amor m'arse*" (Canzon CCCXXIII).

As much a request for the resurrection of the poet's soul as it is for the redemption of mankind, the last canzona of the *Rime sparse* is a long and poignant entreaty in the form of a hymn in praise of the Virgin Mary. Its ten verses all begin with the call 'Vergine', this being immediately followed by an adjective that evokes each of the virtues common to both the Virgin and to the "*Donna angelo*"; in their

order, these are *bella, saggia, para, santa, sola, chiara, dolce, pia, gloriosa* and *humana*. An image of celestial contemplation, the Virgin's feminine humanity is recalled in an evocation of the first woman: "*Vergine benedetta, che 'l pianto d'Eva in allegrezza torni!*" This superb masterpiece is both the poet's own testament and profession of faith; it possibly reveals the secret that surrounds the character of Laura, made sacred by her symbolical assimilation with the Virgin. Laura is the earthly existence of a heavenly being, the material proof of a spiritual presence; was she not the platonic love that the poet was able to transcend during his lifetime's work? "*S'al dolce loco La nostra donna vedi, Credo ben che tu credi, Ch'ella ti porgerà la bella mano. Ond'io son lontano, Non la toccar; ma reverente ai piedi, Le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa, O spirto ignudo od uom di carne e d'ossa*".

JEAN TUBÉRY
TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

CONCERTO IMPERIALE

Claudio & l'Impero

What were the relations between Claudio Monteverdi and the Hapsburg empire at the time of Ferdinand II and Ferdinand III? Any answer to this should take into account not only the origins of Monteverdi's own family, but also the links between the Austrian Hapsburgs with the dynasty of the Gonzagas and with Vincenzo Gonzaga in particular, duke of Mantua and Monteverdi's patron.

Monteverdi's family came from Cremona but were in fact citizens of Spain; the whole of Lombardy was at that time under the sway of the Hapsburg Spanish empire, together with Naples and the kingdom of Sicily. Monteverdi's parents also had an evident affection for the times of the Roman Empire, as can be seen from the names of emperors and empresses that they gave to their children: Claudio, his brother Giulio Cesare and their sisters Maria-Domitilla and Clara-Massimilia. Claudio himself was to name his own son Massimiliano, born in 1604, after Maximilian, the Hapsburg Holy Roman Emperor in office when Claudio was born in 1567. Maximilian's godfather was archduke Maximilian-Ernst, brother of the future Ferdinand II. Monteverdi had also visited the Imperial Court at Innsbruck and Prague, in the train of duke Vincenzo, the father of Eleonora, who would become the wife of Ferdinand in her turn.

Monteverdi contributed compositions to the collection *Parnassus musicus Ferdinandus*, dedicated to the archduke, two years after having been appointed maestro di cappella at St. Mark's in Venice in 1615. Ferdinand became emperor in 1619; when he married Eleonora di Gonzaga in 1622, the celebrations in Mantua included musical *intermezzi* that were commissioned from the then ex-*maestro di cappella* who,

having given up music for the stage in 1607 (Orfeo) for St. Mark's and church music, took up the reins once again. The *Ballo delle ingrate* was first performed in Mantua for the marriage of Francesco Gonzaga and the Infanta of Savoy in 1608, one year after *Orfeo*; it was performed again at Court in Vienna in 1628. Adapted for the occasion, Venus sings '*Là nel germano impero*' and Cupid '*Vegga sul' Istro*' (Behold on the Danube).

Monteverdi's relations with Ferdinand III, who succeeded his father in 1637, became much closer as time passed. Monteverdi was already seventy years old and had only another six years to live. Nevertheless, the two great works published at the end of his life were both dedicated to the Imperial family. First of all came the eighth book of madrigals, *Madrigali guerrieri ed amorosi*, in 1638; this was certainly not a coincidence, given that nineteen years had gone by since the publication of the seventh book, *Concerto*, in 1619. The volume is in two parts and includes the great 'madrigale concerto' *Altri canti d'amor*, a true panegyric to the glory of the "sacra Cesarea Maestà dell'imperator Ferdinando III". The version recorded here marks the symbolic conclusion of the recording, but it should be noted that we have corrected a mistake in the text of the bass solo as it appears in the complete works published in the 20th century. The corrected text is now a perfectly clear reference to Ferdinand: 'thou, for whom Mars and Bellona have woven an immortal crown of imperial laurel ("*cesareo alloro*")'.

It was only three years later that Monteverdi published the *Selva morale e spirituale*, an anthology of the sacred music that he had composed during his thirty years at St. Mark's. The collection is dedicated to the empress Eleonora, mother of Ferdinand III, widow of Ferdinand II and daughter of Vincenzo Gonzaga. The inclusion of the *Lamento d'Ariana*, a recollection of the splendours of his time in Mantua with duke Vincenzo with a new religious text entitled *Il Pianto della Madonna* and expressing the sorrow

of a mother in mourning, in this context becomes a homage to the widow and mother of emperors. Monteverdi devoted his last work to another empress: *L'incoronazione di Poppea*, his final "*dramma in musica*", presents the imperial couple of Nero and Octavia and the depravities of the Roman empire. "*Addio Roma*", the lament of the scorned Empress, forces us to share in her sorrow and her remembrance of the declining empire. But who do we really hear? Octavia, or Monteverdi himself?

Monteverdi had maintained close and even friendly relations with the Austrian Hapsburgs, whose marriages into the great European dynasties assuaged their manifest wish for hegemony: "*Bella gerant alii, tu felix Austria nube, namque Mars aliis, dat tibi regna Venus*" (Others have recourse to war, but you, happy Austria, use marriage; may Venus award you the realm that Mars has not given to others). One of Monteverdi's strongest foes could do no less that accuse him of treason to the Venetian Republic (which the Empire coveted), in which he had held the highest musical position as master of music of St Mark's since 1613. An anonymous letter addressed to the inquisitors of the Venetian state via the "denuntie secrete" and most likely by a singer in the chapel was discovered only a few years ago; it describes the type of insults and accusations that Monteverdi had to suffer during his lifetime. A translated version:

'To the most illustrious and most excellent Gentlemen, the State inquisitors:

The zeal that I possess for the preservation of my country and your serene city drives me to inform you that in this city there is a certain Claudio Monteverde, born in Cremona,who is at present master of music at St. Mark's. This person has been heard to say that hestill hoped to see an eagle tower above the square instead of the symbol of St. Mark[3]. Ottavio Vicentino and Francesco dal'Orso, barbers at the sign of the Bearon St. Mark's Square, also heard these words. [On another occasion] he said that

he wished to see the Most Serene Republic put under the yoke of the King of Spain for the salvation of his soul; also then present were Antonio Padoan , Giovanni Battista de Santa Marina and Pietro Furlan, who plays the cornet. What is more, on St. Vitus' day 1623, when the Signoria was present in the church of San Vito, the knight of the Most Serene Doge introduced four singers of his own to the music in the organ gallery; this Monteverde complained that no one had asked his permission and added 'and I, I must serve these stupid idiots, these "*Pantaloni*" who recognise neither my service nor my worth'. This was said in the presence of all the singers. And again, during Vespers at the Feast of the Ascension he made a major error with the choir in the pergola. When he was reproached for this by his superiors, he then said "*Ho in culo il cleroe ne incago a quanti preti si trovano*" [...] and know that I am Claudio'. All the singers were present and heard this. What is more, he takes Our Lord's and the Blessed Virgin's names in vain so frequently that you would scarcely believe it.

Faithful to your most illustrious excellencies, I remain...'

What would have become of him if these grave accusations had been pursued by the Inquisitors? The course of musical history, or at least the fate of the "*maestro di cappella*" would have been changed. Monteverdi could have perhaps followed his son underneath the Bridge of Sighs, imprisoned for the good reason of being in possession of a book banned by the Inquisition. He would then never have published neither the Eighth Book of madrigals, the summit of his madrigal composition, nor the *Selva morale*, an almost complete anthology of his sacred music from his Venetian period (the posthumous edition dated 1650 being excepted). He would undoubtedly not have written to his confidant Alessandro Striggio "*non vico ricco, no, ma ne anche povero* [...] *Faccio poi in capella quello* [che] *voglio io, e la città è bellissima*" (Letter dated 10 September 1627)

Luckily Venice remained true to its serenity, to the splendour of its music and to its maestro of St. Mark's, as Monteverdi did not hesitate to write to the court in Mantua after it had neglected him: "*quando vado a far qualche musica, sia da camera o da chiesa, giuro a vostra signoria che tutta la città corre!*" (Letter dated 13 March 1620 to Striggio).

T*he signori inquisitatori di stato* filed the entire affair in compartment 643 of the State archives. The divino Claudio was free to end his days at St. Mark's and would be buried at the *Chiesa dei Frari* with all honours due to his position, if not his genius.

Jean Tubéry
Translation: Peter loockwood

From Venice to Vienna

Antonio Vivaldi died in poverty in Vienna on either 26 or 27 July 1741 and was buried in a pauper's grave. What had he come to do in Vienna? How did this man who had conquered musical Europe come to arrive there exactly fifty years before the death of Mozart – who was also to die in extremely straitened circumstances. Vienna was of course a great career opportunity, as Venetian musicians had recognised for more than a century. A composer went there by invitation and his works were played; if this was not possible, composers did not hesitate to seek the approval of either an Emperor or some other important patron by dedicating one of their publications to him, in the hopes of gaining a favour in the form of an important court position. Vivaldi had dedicated his Opus VIII, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, to the Count Morzin, Haydn's future patron. Giovanni Legrenzi, before becoming maestro di cappella at St.

Mark's in Venice, had also declared his interest in the Imperial chapel several decades before by dedicating *La Cetra*, his collection of instrumental pieces, to Leopold I. Examples of this type of behaviour were only too common.

It is of course true that emperors were not just simple music lovers; music played an extremely important role in their lives, with some of them even being musicians and even composers. This was the case with Ferdinand III and later with Leopold I and Joseph I. The importance of music's role at the Viennese court dates from the coronation of Ferdinand II in 1619. In contrast to his predecessors, he made Vienna the principal residence of the court, his intention being to turn the city into a real capital city. From that moment onwards, musical life was dominated for nearly two centuries by Italians and by Venetians in particular, or at least by musicians coming from the Northern Italian cities. The two first "maestri di cappella" were Giovanni Priuli and Giovanni Valentini, both pupils of Giovanni Gabrieli. Priuli was already in the service of Archduke Ferdinand in Graz, before the latter became emperor. His music refers not only to the Venetian polychoral style but also the art of the madrigal. He was essentially a contrapuntalist, as can be seen from the instrumental motet included on this recording. His successors, Valentini and Barthali in particular, brought their talents to bear more in the field of instrumental music. Barthali, himself a virtuoso violinist and the first in a great tradition of Austrian violinists — his direct heirs were Johann Heinrcih Schmelzer and Heinrich Ignaz Franz von Biber — also composed much sacred and secular vocal music. He left behind an immense catalogue of operas, oratorios, masses and other religious compositions, all of which were composed during the more than forty years that he served at the courts of Ferdinand II and Ferdinand III.

The composers represented on this recording had all been associated in various ways with the

Imperial court. Marco Antonio Ferro was a lutenist; the only works of his that have survived are the *Sonate a due, tre & quattro Op. 1*, published in Venice in 1649 and containing sonatas for different groups of winds or strings. He also specifies the use of the theorbo for the continuo at times, this being his own instrument.

Massimiliano Neri was born in Brescia and was organist of St. Mark's in Venice from 1644, directly after Monteverdi's death. Ennobled by Ferdinand III, he travelled to Vienna for his sovereign's marriage but then spent the rest of his career in Bonn. The sonata included in this recording comes from his second collection of instrumental works published in Venice in 1651. It is unusual in that it presents a highly original grouping of instruments: a group of violins and a group of recorders; such a mix was, however, also present in works by Schmelzer and Biber in Austria in the second half of the 17th century. The volume is also dedicated "alla sacra Cesarea Real Maestà di Ferdinando Terzo".

Giovanni Battista Buonamente was born in Mantua and was in service as violinist to the court of Vincenzo di Gonzaga. He was active during the period when Monteverdi was maestro di cappella there and remained after Monteverdi's departure. He was amongst the musicians who accompanied princess Eleonora di Gonzaga to Vienna for her marriage with Ferdinand II in 1622. He then remained in service to the Imperial court from 1626 to 1631, playing an important role in the coronation of the future Ferdinand III as King of Bohemia in 1627. The sonata performed on this recording gives a good example of the deliberately virtuoso style of this violinist; it was composed on the then famous theme of the *Ballo del gran Duca*, the last of the pieces comprising the intermezzi of *La Pellegrina* composed by Emilio de' Cavalieri for the marriage of Ferdinand de' Medici and Christine of Lorraine in 1589.

The Venetian Martino Pesenti was a harpsichordist. Blind from birth, he was totally devoted to

his instrument and to the composition of secular works. His several collections of music for harpsichord or for various instruments mostly contain music for dancing. He enjoyed the patronage of the archduke Leopold and of various Viennese ambassadors in Venice.

The personality of Dario Castello is still extremely unclear in the field of instrumental music. Leader of the wind instruments at St. Mark's under Monteverdi, this brilliant virtuoso is only known to us from two volumes of instrumental music that must have had great contemporary success, for they were reprinted several times, including after his death. Several of his works are also included in various manuscript copies, such as the *Sonata Quarta* of his *Libro Secondo* that was found in a Viennese manuscript. Castello does not hesitate in the preface to his first volume (1621) to introduce his compositions as works of great virtuosity 'so as to respect the modern style that today all recognise', at the same time remarking somewhat less reassuringly that 'nothing is difficult if one takes pleasure in the doing'. He dedicated his second volume, published in Venice in 1629, to the emperor Ferdinand II.

Ferdinand III died in 1657. The first emperor who had also been a musician had filled his life with music. He had studied composition with Giovanni Valentini and left several collections of sacred and secular vocal music as well as a "drama musicum" for posterity. The dedicatee of a great number of compositions, he had also surrounded himself with performers of a very high level; many of these were Italians, but neither did he neglect his own countrymen, offering them extremely respectable positions. His harpsichordist and organist Johann Jacob Froberger, a pupil of the great Frescobaldi in Rome, was also entrusted with diplomatic missions that allowed him to travel across Europe as the Empire's ambassador. The emotion contained in the two great lamentations composed by Schmelzer (for strings) and Biber (for harpsichord) written on the death of the Emperor-musician shows that these are not merely works

written for the occasion; they reflect a deep sadness, a sadness at the loss of a patron certainly, but perhaps also a sadness at the loss of a closer friend, one who despite his lofty position had the same passion for music as his own musicians.

JÉRÔME LEJEUNE
TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

DIALOGUES VÉNITIENS

Né à Ferrare à la fin du XVI[e] siècle, le *Concerto delle donne* réunissant les plus prestigieuses chanteuses du moment, fut imité très vite dans toute l'Italie. Les héritiers du style du madrigal, Monteverdi y compris, s'abandonnèrent aux suaves harmonies de ces duos vocaux que soutenait la basse continue, qu'il s'agisse de musique profane ou religieuse.

Miroir fidèle de la pratique vocale, la musique instrumentale s'empressa de la suivre sur cette nouvelle voie. Naquit alors un répertoire considérable pour deux instruments soprano (*due canti*), spécifiant à maintes occasions le cornet à bouquin (*cornetto*), loué comme étant le plus apte des instruments à imiter la voix humaine, ainsi que le violon, qui acquit à cette époque ses premières lettres de noblesse.

C'est dans le courant du XVI[e] siècle que les virtuoses imposèrent une pratique développée de la musique instrumentale. L'avènement des nouveaux principes stylistiques, du *recitar cantando*, de l'aria accompagnée par la basse continue venaient de leur donner de nouvelles ambitions. Cet art de l'ornementation du chant, cette expressivité qu'apportait l'isolement de la mélodie soutenue par la basse continue était pour eux une sorte de nouvelle vie. Tout comme les chanteurs, les instrumentistes revendiquaient la capacité d'émouvoir : ils pouvaient, eux aussi, réciter, chanter, dialoguer. Sans doute les paroles leur manquaient, mais depuis toujours, riches de l'expérience du *colla parte*, ils avaient appris à « parler » avec leur instrument.

Le programme de ce disque est consacré à ces musiciens, instrumentistes, mais aussi compositeurs, qui ont gravité dans l'entourage de Monteverdi, à la cour de Mantoue ou en la basilique Saint Marc de Venise.

On sait que Monteverdi était lui aussi instrumentiste. C'est en qualité de violiste qu'il fut engagé tout d'abord à la cour de Mantoue. Mais, à part la monumentale *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*

des *Vespro della Beata Vergine*, aucune pièce instrumentale ne subsiste de son œuvre, hormis quelques ritournelles ou *sinfonie* intercalées dans les compositions vocales, religieuses ou profanes.

Cette absence de musique instrumentale est sans doute justifiée par le fait que son entourage était constitué de musiciens suffisamment brillants, tout à fait capables de composer la musique instrumentale dont le maître de chapelle pouvait disposer pour l'organisation des offices.

Salomone Rossi, natif de Mantoue, fut pratiquement toute sa vie au service de la cour des Gonzague. Il fut donc durant quelques années en rapport étroit avec Claudio Monteverdi. En plus de différents recueils de musique vocale, il est l'auteur de quatre livres de pièces instrumentales publiées en 1607, 1608, 1622 et 1623. Le terme *sonata* apparaît seulement dans les deux derniers recueils et l'écriture en trio y est la plus fréquente. La *Sonata in dialogo* propose très simplement l'alternance de deux instruments, chantant chacun à son tour une phrase, puis une seconde, et enfin achevant la pièce en trio. Ses compositions restent à vrai dire assez simples sur le plan technique. Ce ne sera plus le cas pour certains autres compositeurs plus directement attachés au service de Monteverdi à Venise.

Giuseppe Scarani suivit le même chemin que Monteverdi. Organiste de l'église des Carmélites à Mantoue, il entra au service de la basilique Saint-Marc comme chanteur en 1629. L'année suivante, il publia son unique recueil de musique instrumentale. Ses sonates se caractérisent par un style vocal qu'un compositeur de musique religieuse ne pouvait que privilégier.

Avec Dario Castello, nous abordons de plain-pied le monde plus spécifique des instrumentistes virtuoses (et compositeurs). Natif de Venise, on ne sait que très peu de choses de sa vie, sinon qu'il était le responsable des instruments à vent de la basilique Saint-Marc. Ses sonates sont plus brillantes que celles de Scarani ou de Rossi, plus exigeantes pour les instrumentistes. La forme est aussi plus développée, les

sections plus nombreuses et plus diversifiées. L' écriture en trio domine dans les deux recueils de *Sonate concertate* (1621 et 1629), mais on y trouve aussi des pièces à quatre où les instruments graves (trombones, bassons) sont traités avec la même virtuosité que les dessus (cornets ou violons).

Biagio Marini, natif de Brescia, fut engagé à Saint-Marc comme violoniste entre 1615 et 1620. Sa carrière le mènerait par la suite dans d'autres villes italiennes, mais aussi en Allemagne, à la cour de Neuburg. Il est considéré comme l'un des premiers virtuoses du violon ; son jeu fait appel à plusieurs nouvelles techniques, dont l'usage de la polyphonie sur deux ou trois cordes. Ses différents recueils publiés entre 1617 et 1655 laissent apparaître de nombreuses formes allant de la musique de danse aux sonates de structure encore assez libre.

Malgré une grande importance accordée encore aux sonates en trio ou même à trois et quatre instruments, l'œuvre de Biagio Marini fait place aussi aux sonates pour un violon et basse continue, dans lesquelles il peut laisser libre cours à un style plus démonstratif de la virtuosité nouvelle.

Marco Uccellini, dont l'œuvre présentée ici utilise l'exubérante basse de la *Bergamasca*, fut l'un des principaux artisans du développement de la technique du violon au milieu du XVII^{e} siècle. Actif dans plusieurs centres dont la cour d'Este, c'est dans la cité des doges que furent publiés ses premiers recueils. Par contre, Giovanni Picchi fut l'un des virtuoses du clavier les plus prestigieux de la vie musicale vénitienne en ce début de XVII^{e} siècle. Malgré, sa très brève vie, sa grande réputation avait franchit les frontières. Sa musique de clavecin est essentiellement consacrée aux toccatas et aux pièces inspirées de motifs de la danse, tel ce *Passemezzo* dont les deux claviers (clavecin et orgue) se disputent les ornementations. Tarquinio Merula partagea sa carrière d'organiste et de compositeur d'église entre sa ville natale, Crémone, et Bergame. Son œuvre fut éditée dans sa très grande majorité à Venise.

Le programme de ce disque contient également quelques œuvres qui ont un lien direct avec la musique de Monteverdi. En ce début de XVII[e] siècle, plusieurs motifs de basses obstinées étaient devenus, ainsi que l'on dirait aujourd'hui dans le domaine du jazz, de véritables « standards » : *ciaccona*, *bergamasca*, tétracordes descendants... Monteverdi, comme ses contemporains, les utilisa abondamment. Ne citons que la célèbre *ciaccona* qu'il emploie dans le *Zefiro torna* à deux ténors et basse continue, ou la *bergamasca* qui sert de basse au *Laetatus sum* (du recueil posthume *Messa a quatro voci e salmi*, publié par Vincenti en 1650).

Monteverdi a aussi souvent recours au tétracorde descendant comme basse de ses plus émouvants *lamenti*, dont le *Lamento della ninfa* fut l'un des modèles incontournables pour tout le XVII[e] siècle. Cet *ostinato* se retrouve dans la *Passacaglio* de Kapsberger ainsi que dans la *Sonata a 3* de Francesco Cavalli. Organiste de la basilique Saint-Marc, Cavalli fut, en véritable disciple de Monteverdi, musicien d'église et d'opéra. Son recueil de *Musiche sacre*, publié en 1656, illustre bien les besoins de la musique liturgique : il contient des œuvres vocales mais aussi quelques sonates dont la fonction est étroitement liée à l' office.

Au faîte de la gloire de la basilique vénitienne, musique vocale et instrumentale exprimaient les mêmes sentiments. Jouer des pièces vocales aux instruments était encore très courant. C'est dans le respect de cette pratique que ce programme propose aussi l'interprétation instrumentale de ce très doux motet de Monteverdi, *Venite siscientes*, une autre façon de rendre hommage à l' illustrissime Claudio, dont les duos vocaux restent les modèles de ces *canzoni*, *sonate concertate in dialogo* ou *in echo*, qui rivalisent tout autant en verve, en virtuosité que qu'en charme.

JÉRÔME LEJEUNE, D'APRÈS JEAN TUBÉRY

PER LA SETTIMANA SANTA

O vos omnes qui transitis per viam,
Attendite et videte,
Si est dolor similis dolori meo.
Obstupescite caeli super hoc,
Et portae eius desolamini vehementer.
Audite caeli et auribus
Percipe terra, et obstupescite
Super hoc: filios enutrivi ipsi
Autem spreverunt me.
Et pavi eos manna per desertum
Ipsi autem dederunt in escam meam fel.
Et aqua salutari potavi eos
Ipsi autem in siti mea potaverunt me aceto;
Attendite ergo et videte,
Si est dolor similis dolori meo.
Audite caeli et auribus percipe terra
Et obstupescite super hoc: Filios exaltavi
Ipsi autem spreverunt me.

« Ô, vous tous qui passez par ce chemin,
Demeurez, et voyez,
S'il est une douleur semblable à ma douleur.
Soyez-en stupéfaits, Cieux,
Et que ses portes soient violemment détruites!
Écoutez, Cieux, prêtez l'oreille, terre entière,
Et soyez stupéfaits :
Je nourrissais leur fils,
Alors qu'eux me méprisaient,
Je leur prodiguais la manne dans le désert,
Alors qu'eux m'abandonnaient à mon fiel,
Je les abreuvais avec de l'eau,
Alors qu'eux me donnaient du vinaigre quand j'avais soif.
Demeurez donc, et voyez, s'il est une douleur
Semblable à ma douleur.
Écoutez, Cieux, prêtez l'oreille, terre entière,
Et soyez-en stupéfaits :
J'exaltais leurs fils, alors qu'eux me méprisaient,

Ego ante eos aperui mare,	J'ouvrais la mer devant eux,
Et ipsi lancea aperuerunt latus meum.	Alors qu'eux m'ouvraient le flanc de leurs lances,
Ego propter eos flagellavit Aegiptum	Pour eux, je châtiais l'Égypte,
Et ipsi me flagellarum tradiderunt;	Alors qu'eux me trahissaient et me flagellaient.
Attendite et videte si est	Demeurez donc, et voyez,
Dolor si milis dolori meo.	S'il est une douleur semblable à ma douleur.»

Voici ce que l'on a pu entendre durant les Leçons des ténèbres de la Semaine sainte à Saint Marc de Venise, sur la musique du vice-maître de chapelle Alessandro Grandi. « L'éclairage des chandelles y était réduit progressivement, après chaque psaume des laudes. À la dernière antienne, une seule bougie restait allumée dans la basilique et le Benedictus était chanté dans une obscurité virtuelle. Venaient alors les litanies, à la fin desquelles la lueur de la dernière bougie était tamisée par une branche d'olivier. Le chant y était fort triste, et bien des hommes de distinction étaient venus assister à l'office dans cette église... »

Partie intégrante de la liturgie, la musique se devait de receler la richesse du symbolisme présent dans le cérémonial. Elle le fit en premier lieu au niveau de sa notation, sur un plan visuel, par l'utilisation intentionelle d'un signe d'altération : le dièse (#), qui apparaît à chaque évocation de la croix (x), symbole du Christ et de sa Passion. Intégré à la figure du chromatisme ascendant, il représente de manière idéale le chemin de croix.

En outre, le figuralisme visuel se fait alors audible, de par la tension extrême de la phrase musicale, ainsi que dans la *Sonate à 2*, extraite des *concerti ecclesiastici* de Cima, qui dépeint la lente et pénible ascension du Golgotha.

On retrouve ce « genre chromatique » également en mouvement descendant et en particulier sur l'intervalle d'une quarte en tant que figure réthorique musicale, dénomée « *passus duriusculus* ».

Notation musicale d'une plainte de lamentation, elle traduit toute la douleur et la tristesse dont est empreinte la liturgie de la Semaine sainte, tout en évoquant le Christ par le signe de la croix (#). Cette figure est omniprésente dans la musique de la Passion : comme motif de la sinfonia instrumentale qui ponctue le *O vos omnes*, dans le *Dialogue de l'âme et de la Vierge* de Francesco Capello (« Hélas, comme cela fut acerbe... »), dans le mouvement de fugue à deux sujets de Francesco Turini, et enfin érigée en une sempiternelle et lancinante basse obstinée dans le *Stabat Mater* de Sances.

Autre procédé d'écriture qui s'identifie à la musique italienne autour de 1600, l'Écho, « mémoire » auditive, trouve sa place dans la musique sacrée en tant que figure réthorique de la réminiscence. Il en est ainsi, avec le *O sacrum convivium* (Ô repas sacré...), dans lequel il évoque le souvenir de la Cène, « où est célébré le mémorial de la Passion du Christ ».

La musique de la Semaine sainte ne fut pas pour autant une musique exclusivement destinée à la liturgie. Au contraire, l'idée de pénitence qui y prédominait la confinait à un rôle plus humble qu'à l'accoutumée et la menait par là-même en dehors des lieux sacrés. C'est ainsi que naquit un répertoire de *madrigali spirituali* et *dialoghi* propres à cette période, destinés aux oratoires (*oratorii*)et confraternités, ainsi qu'à la musique domestique. Les textes pouvaient être en latin, extraits du Nouveau Testament (*Mulier, cur ploras hic*), ou de composition libre (*Dic mihi*), ou encore en italien, (*volgari*) tels les monologues *peccator pentito* et *La maddalena riccorre alle lagrime*, sur un texte du cardinal romain Ubaldino.

On les accompagnait rarement à l'orgue, instrument plus propre au culte, mais plus souvent

au clavecin, au théorbe, au chitarrone, à la harpe, au violone... et en particulier au lirone, instrument harmonique à cordes frottées, qui avait la prédilection de ce répertoire de caractère austère : « celui qui en fut l'inventeur fut un homme de grand jugement, car on y trouve toutes les dissonances qui se résolvent en consonnances, et une telle harmonie est celle qui touche l'âme de l'auditeur plus que toute autre, principalement dans les choses tristes et douloureuses... »

En contraste « clair-obscur » à tant d'affliction, la joie intense, la plus vive allégresse qui émanent des textes du jour de la Résurrection étaient aussi rendues en musique par leurs figures propres. C'était d'une part le rythme ternaire, rythme de danse, expression corporelle de la joie, mais aussi représentation sonore du chiffre 3 : symbole de la perfection trinitaire, ainsi que du troisième jour, celui de la Résurrection. C'est pourquoi l'on trouve cette mesure à 3 temps dans le *Et resurrexit tertia die* de Monteverdi (et il ressuscita le troisième jour), dans le *Regina coeli* de Graziani (antienne pour la Pâques : Reine des cieux, réjouis toi !), et dans le *Exultate Christo* de Grancini (exultez en Christ, sonnez sa victoire et son triomphe !). Le *Laudate Dominum* de Monteverdi, psaume de jubilation qui conclut les 150 « Louanges » du Roi David, était également chanté le jour de Pâques. Il est non seulement écrit en rythme ternaire, mais aussi sur la basse obstinée de *ciaccona*, autre figure réthorique d'exaltation. Le *Cappricio sopra 7 note* de Cazatti reprend la ligne de l'*ostinato* (basse obstinée), n'en délaissant que le rythme syncopé, afin de laisser une plus grande liberté aux quelques 82 variations des instruments *soprani*.

De telles figures ne furent pas l'apanage de la musique sacrée : c'est dans la musique improvisée que l'on trouve les gènes des *ostinati*, et le «*passus duriusculus*» est de fait un chromatisme (littéralement « coloration ») de la basse de passacaille, telle la version pour archiluth de Piccinini, (*passacalle*, *passacaglio*, etc).

Monteverdi l'utilisa notamment dans son *Lamento della ninfa*, « *madrigale in stile rappresentativo* ». Quant à la basse de *ciaccona*, elle se trouve également présente dans bon nombre de madrigaux et opéras de l'époque, y exprimant toujours une joie extravertie.

Cette ambivalence sacro-profane de la musique religieuse fut régulièrement critiquée en son temps par le pouvoir écclésiastique, et par Rome en particulier. Venise, quant à elle – à la tête de l'Italie du Nord –, si fière de son indépendance politico-religieuse, dérogea fréquemment aux bulles papales, au point de se faire excommunier en 1606 par le pape Paul V... La cité des doges n'en garda pas moins son identité et son goût pour une symbiose de l'expression artistique, indépendante de sa fonction sociale. C'est sans doute en Claudio Monteverdi qu'elle trouva le plus digne représentant de ce courant humaniste, pour lequel l'extériorisation du sentiment n'était pas une entrave à l'expression de la foi, mais bel et bien la manifestation de sa véracité.

« Et croyez bien que le compositeur moderne écrit sur les fondements de la vérité » (Claudio. Monteverdi, préface du Cinquième Livre de madrigaux, Venise, 1605).

JEAN TUBÉRY

BIAGIO MARINI

Sa vie

Biagio Marini est né à Brescia (Lombardie) en 1597. Son année de naissance nous est connue grâce à un document datant de 1641, signé de la main de Marini lui-même : « *Poliza di me Biagio Marini, cavaliere del serenissimo Palatino di Noiburg* (sic), *Ducca di Baviera et cittadino et hab. in Brescia... Io Biagio Marini, d'età d'anni 44.* » À propos de son éducation musicale, on ne peut qu'émettre certaines hypothèses : peut-être a-t-il étudié le violon auprès de Giovanni Battista Fontana, également brescian et violoniste réputé alors que Marini était enfant. La composition musicale a pu lui être enseignée par son oncle, Giacinto Bondioli, dont une *canzona* instrumentale se trouve dans le premier recueil publié par son neveu Biagio, à l'âge de 20 ans (*Affetti musicali,* Venise, 1617 : *cf. La Soranza, La Foscarina*).

Quoi qu'il en soit, il occupe dès 1615 le poste très convoité de violoniste à Saint-Marc de Venise, sous la direction du nouveau maître de chapelle, Claudio Monteverdi. Il est à noter qu'il y publie en 1618 une *Lettera amorosa*, précédant d'une année la fameuse version de Monteverdi, considérée depuis comme la première en son genre dans l'histoire de la musique ! Il ne reste malgré tout que quelques années à Venise, car on le retrouve en 1620 dans sa Brescia natale, où il semble accumuler les postes de *maestro di capella* à Santa Eufemia, d'organiste au *duomo* de la ville, et de *capo della musica degli signori accademici erranti,* c'est-à-dire « chef de la musique des messieurs de l'académie des errants ». On sait que les membres de cette académie étaient tenus de pratiquer la musique, la peinture, la danse, mais aussi l'escrime et l'équitation, fait qui a pu jouer un rôle déterminant dans l'élévation du musicien au rang de chevalier quelques années plus tard. Cette suractivité s'avère provisoire, puisqu'il est déjà en 1621 au

service du duc Farnese à Parme, à la même période que le peintre Leonello Spada (musicien à ses heures et auteur de plusieurs tableaux représentant des intrumentistes, dont *Le Concert*, reproduit ici en couverture).

Notre musicien voyageur s'en va de nouveau deux ans plus tard (en 1623) de son propre gré (*se n'è andato dall servizio*, nous relatent les archives), pour cette fois franchir les Alpes et élire domicile à Neuburg (sur le Danube), engagé par le comte palatin Wolfgang Wilhelm. Il semble y trouver quelque stabilité, puisqu'il s'y marie en novembre de la même année... Pour la petite histoire, il y reçoit à cette occasion « un fût de bon vin du Neckar (affluent du Danube) et un demi quintal de carpes » de la part du Comte, suite à sa demande « d'un peu de vin et de poisson [...] nécessaires pour pouvoir célébrer mes noces avec honneur ». Il demeure sous sa protection jusqu'en 1649, longue période entrecoupée à vrai dire de séjours en Italie (Padoue en 1634, Brescia en 1641), mais aussi à Düsseldorf et Bruxelles, où le Comte possède également une résidence.

C'est en 1649 qu'il retourne définitivement en Italie, tout d'abord à Milan où il publie la même année son *Concerto terzo delle musiche da camera* (*cf. Grotte ombrose*), puis à Ferrare en 1652 en tant que *maestro di capella delli cavalieri nell'accademia della morte*, et enfin à Santa Maria della scala de Venise en 1655, année de publication de ses deux derniers recueils. Il y meurt en 1665, après avoir exprimé dans son testament le souhait d'être enterré à San Stefano, à l'image de son illustre prédécesseur Giovanni Gabrieli. Mais la Cité des doges, peut-être pour l'avoir vu quitter trop tôt le service de sa basilique, ne fera pas cet ultime honneur à « cette merveille d'Europe, voire du monde, nouvel Orphée, non moindre au premier » (« *Meraviglia d'Europa, anzi del mondo, orfeo novello, al primo non secondo* »)... Francesco Arecordi, Venise, 1624.

Son style et son époque

« Biagio Marini jouait excellement de divers instruments ; mais sur le violon, qui fut pour ainsi dire sa profession, il se montra des plus rares, et des plus singuliers. II jouait avec une telle excellence, qu'en associant à la douceur de l'harmonie, le naturel quasi exprimé de la parole, il rendait ses auditeurs pratiquement extatiques...» (*Cozzando, Libreria bresciana,* 1694). Cette description posthume de Marini nous révèle deux aspects fondamentaux et indissociables de son art : sa « rareté » ou singularité d'une part, son éloquence réthorique de l'autre. Ils sont tous deux implicites dans le titre même de ses deux recueils de musique instrumentale les plus représentatifs : les *Affetti musicali, opus 1* (1617) et les *Sonate... con altri curiose e moderne inventioni,* opus 8 (1629).

Le premier, « affects (sentiments) musicaux » revendique par cette formulation l'accès de la musique instrumentale à la nouvelle voie, celle de l'expression des passions humaines en musique, apanage de la « *vox naturalis* », la voix humaine. Jusqu'ici toile de fond d'une scène où évoluent la voix et les voix de la polyphonie, l'instrument se fait alors protagoniste : par un jeu de miroir, il retrouve non seulement les couleurs et les formes de son modèle, le chant, mais également son signifié, par le biais d'un langage musical commun dans lequel la voix aurait pour ainsi dire laissé l'empreinte du texte... C'est le « naturel quasi exprimé de la parole » du violon de Biagio.

Son deuxième recueil instrumental, l'opus 8, est édité durant les premières années de la période de Neuburg. Marini a alors déjà beaucoup voyagé, et fort de son expérience, il maîtrise à présent un style qui fait sa « rareté et singularité », dans un ouvrage dont le titre affiche des « inventions curieuses et modernes ».

Le « singulier » et le « curieux » procèdent tous deux d'une même idée de marginalité, et donc de rareté. Ils

sont aussi résolument modernes, si l'on admet que « la modernité se traduit par une exaltation de la subjectivité profonde, de la passion, de la singularité, de l'insaisissable... par l'éclatement des régles et l'irruption de la personnalité, consciente ou non » (Jean Baudrillard). De fait, l'époque de Marini (et en particulier les premières décennies du XVII^{e} siècle) est bien celle d'une profonde remise en question des valeurs traditionnelles. Elle contient en elle « une structure historique et polémique de changement et de crise, dans laquelle la modernité se fait un impératif culturel ». En littérature notamment, ce tiraillement entre la morale de la tradition et celle du changement se traduit par la « querelle des Anciens et des Modernes », qui va culminer à la fin du XVII^{e} siècle. En peinture, cette rupture se constate dans les genres les plus variés, telle l'iconographie des scènes musicales, comme en atteste *Le Concert* de Leonello Spada. Ce genre insite durant la Renaissance sur le concept d'harmonie, la coordination des instrumentistes, le plus souvent une famille ou des personnages figurant les trois âges de la vie. Le tableau présent montre au contraire de jeunes musiciens dans le vif d'une répétition (ou d'une leçon), avec une insistance sur les profils qui met en évidence l'aspect casuel, éphémère de l'action. Il insiste plus sur le côté anecdotique de la scène que sur l'harmonie musicale, mettant ainsi en valeur une *praxis* plutôt qu'une idée. C'est dans cette désacralisation du thème que réside la modernité de la toile.

Son œuvre

En musique, la naissance de ce siècle voit aussi celle de l'opéra et de l'oratorio, *L'Euridice* de Peri, et *La rappresentazione di Anima e di corpo* de Cavalieri (tous deux en 1600), conséquences du *stile nuovo* ou *stile rappresentativo*. En 1605, Monteverdi légitime l'existence d'une « *seconda pratica* », celle du changement, en opposition à la « *prima pratica* », celle de la tradition. Ces bouleversements de formes et de contenu que connaît l'art vocal, Marini va les transposer dans son domaine de prédilection, la musique instrumentale. En tant que violoniste tout d'abord, avec la recherche d'un idiome spécifiquement

violonistique, en rupture avec un style *regolato al canto* (calqué sur le chant), conçu pour « toute sorte d'instrument ». Ainsi, le *Capriccio per 2 violini che suonano quattre parti* est une véritable gageure qui consiste à faire entendre une « ritournelle » à quatre parties, écrite dans le « *stile antico* » de la *canzon*, avec deux violons en double cordes, là où les quatre instruments de la famille des « *viole da brazzo* » (famille des violons, du soprano à la basse) auraient étés nécessaires ... une jonglerie de violoniste, en quelque sorte.

Mais l'inventivité de Marini ne se limite pas à ses expérimentations « archet en main » ; il nous fait aussi goûter à des formations instrumentales proprement inouïes, telle la *Canzon a quattro violini o cornetti* (ici 4 cornets) ou encore la *Sonata per cornetto e organo*, dans laquelle l'orgue se fait instrument concertant, en dialogue avec le cornet. La canzon en double chœur (*intrada*), genre pourtant archaïque, se voit colorée d'un contraste clair-obscur entre un chœur aigu composé de deux instruments soprani, qui discourent sur un ton volubile, et un chœur grave de quatre trombones, qui font montre d'une imposante solennité. De même au niveau de l'écriture musicale, les genres traditionnels tels que la variation sont traités avec tant de fantasque que le modèle (thème mélodique ou canevas harmonique) est pour ainsi dire absorbé par la créativité de la composition ; la personnalité de l'artiste prend donc le pas sur la forme, qu'il s'impose lui même en guise de défi. Ainsi, dans la *Sonata sopra la Monica*, la mélodie virevolte sans cesse d'une voix à l'autre, au point d'en être rendue méconnaissable. Le caractère intrinsèque du chromatisme, celui d'une douleur intense, est métamorphosé dans la *Sonata seconda* où il se fait suave, à la lumière d'une mélodie en contre-sujet des plus amènes...

La notion même de genre, vocal ou instrumental, n'a plus lieu d'être dans l'*Aria La Soranza*, qui n'est autre qu'une *sinfonia* (donc à priori instrumentale), sur laquelle l'acclamation du dédicataire *Vive la maison Soranza !* vient se rajouter quasi à l'improviste (les Soranzo étaient une famille patricienne

vénitienne). Le madrigal en écho *Grotte ombrose* quant à lui, afin d'évoquer la sombre caverne, fait appel à la rare technique du double écho, auquel répondent les *sinfonie* instrumentales, qui reprennent ce procédé. L'instrument se fait donc véritablement reflet de l'écho… paroxysme du « trompe-l'œil », quintessence de l'esprit baroque !

La *Passacaille* et le *Miserere* sont issus des deux derniers opus (on en compte 22) édités à Venise en 1655. Ils précèdent de dix ans la mort du compositeur et ont sans doute été écrits en tant qu'œuvres ultimes. En effet, le dernier recueil vocal porte le titre évocateur de pénitence *Larmes de David répandues dans le Miserere* et le dernier livre instrumental se termine sur le *Passacalio* écrit sur la basse du *lamento*. On peut donc les recevoir comme les dernières volontés musicales d'un artiste qui, à défaut de se voir accorder une pierre tombale à San Stefano de Venise, aura laissé derrière lui une musique dont l'imagination est encore, de nos jours, à même de nous étonner, et la justesse du sentiment à même de nous émouvoir.

JEAN TUBÉRY

DARIO CASTELLO : IN STIL MODERNO

Castello : Dario ?...

Aux gentils lecteurs :
Il m'a semblé devoir, afin de donner satisfaction à ceux qui se complairont à jouer mes sonates,
les aviser qu'à première vue, elles leur paraîtront difficiles ; néanmoins, qu'ils ne perdent pas pour autant le
désir de les jouer plus d'une fois car en les pratiquant, elles deviendront des plus faciles
Rien n'est difficile quand on y prend du plaisir.
Reconnaissant quant à moi ne pas avoir pu les composer plus faciles,
afin de respecter le style moderne aujourd'hui reconnu de tous.

Telle est la préface aux lecteurs du Premier Livre de *Sonate concertante di Dario Castello venetiano* ainsi que le compositeur se présente dans la première édition parue à Venise en 1621. Il s'agit des quelques rares lignes, avec la dédicace à l'empereur Ferdinand II du Second Livre, qui nous soient parvenues de lui. Fait regrettable, si l'on considère que les seuls renseignements biographiques que nous possédions à son égard ne nous sont connus que par le biais de ses publications musicales...

Nous apprenons par la page-titre du Premier Livre qu'il est en 1621 « chef de compagnie d'instrumentistes à vent » à Venise. En 1625, dans l'édition *Ghirlanda sacra* qui contient son unique motet *Exultate Deo*, il est présenté en tant que « Signor Dario Castello » ; deux ans plus tard, dans sa dédicace du Second Livre (signée le 15 septembre 1627), il précise « D. Dario Castello », que l'on peut interpréter par « Don Dario Castello », mais qui peut aussi se concevoir en « Di Dario... », ainsi qu'on le verra par la suite. Dans la première publication à proprement parler du Second Livre, datant de 1629, on peut

lire qu'il est devenu « musicien de la serénissime Seigneurie de Venise à San Marco ». Chose étrange, les archives si bien agencées de la basilique Saint-Marc font bel et bien état de l'engagement en 1624 d'un Francesco Castello, tromboniste, et d'un Giovanni Battista, violoniste ; d'un Dario, pas la moindre trace... Les rééditions ultérieures de ses deux livres de sonates ne nous fournissent aucun renseignement biographique supplémentaire, si ce n'est la toute dernière, chez l'éditeur Phalèse à Anvers en 1658, « *D. Dario Castello già capo di compagnia* ». À cette date, donc, le Castello compositeur n'est plus. Depuis quand au juste ? Nul ne peut le dire à présent...

Le fait qu'un musicien du XVII[e] siècle n'ayant publié de son vivant que deux recueils de sonates ne soit plus qu'un nom de nos jours n'a rien de surprenant : les bibliothèques musicales, en Italie notamment, abondent de cas semblables. En revanche, on s'éloigne de tout entendement quand on constate que l'œuvre de Castello était déjà en son temps internationalement reconnue. En effet, à une époque où la réédition musicale était chose relativement rare, la quadruple publication du Premier Livre (1621, 1629, 1658 par deux fois) à près de quarante ans d'intervalle est apparemment un fait unique en la matière - pas même les recueils de *Toccate* du grand Frescobaldi ne connurent un tel succès. Cette musique singulière franchit donc en son siècle les frontières et les générations, non seulement par le biais de l'édition musicale, mais également en copies manuscrites : deux de ses sonates « *per due soprani* » (la deuxième et la quatrième, présentes dans cet enregistrement) sont connues par un manuscrit autrichien, auprès d'œuvres de Fedeli, Legrenzi, Rosenmüller, tous compositeurs actifs à Saint-Marc de Venise, qui connurent leur période florissante près d'un demi-siècle après celle de Castello. En Italie même, patrie du violon, de la virtuosité... et de leur indissociable union, un mouvement entier d'une sonate du Second Livre fut repris, note pour note, dans une sonate due au grand violoniste brescian Giovanni Battista Fontana, dont la publication

posthume date de 1641.

Comment, dès lors, expliquer l'absence totale d'un Dario Castello, là précisément où l'on devrait retrouver un évident témoignage de sa présence ? La seule personne portant ces nom et prénom dont on décèle l'existence à Venise, à la paroisse de la *Chiesa dei frari*, eut un enfant mort en bas âge en 1586. Il s'agit donc de la génération antérieure à notre compositeur, et tout porte à croire qu'il fut le père de Giovanni Battista, Francesco, voire Bartolomeo, également recensé en tant que *musico*. Or, la similitude de biographie entre le « mystérieux » Dario compositeur et Giovanni Battista Castello est des plus frappantes : l'engagement à Saint-Marc entre 1621 et 1629, d'abord en tant que violoniste puis en tant que bassoniste ; d'étroits contacts avec Monteverdi et son vice-maître de chapelle, Giovanni Rovetta, comme en témoignent également certains éléments contenus dans les sonates de Dario ; la vraisemblance d'une même appartenance aux ordres ecclésiastiques ; enfin, la date du décès de Giovanni Battista, survenu en 1649, soit après 1644, date à laquelle Dario est toujours vivant, et avant 1658 où il est annoncé en tant que « feu Dario Castello ».

De là à adhérer à l'idée d'Eleonor Selfrige-Field qui voudrait que Giovanni Battista soit notre compositeur, qui aurait adopté le prénom de son père Dario (autrement moins banal que Giovanni Battista à Venise en ces temps-là), il n'y a qu'un pas… L'hypothèse est d'autant plus séduisante si l'on prend connaissance de la dédicace du Second Livre, dont le début énigmatique revêt tout son sens dans cette perspective : « C'est un désir naturel des pères que leurs fils vivent et vivent heureux [...] Ce même sentiment prévaut partiellement pour les fastes de l'intellect, qui sont notre descendance engendrée par l'étude et le travail. Aussi, désireux que ces nouvelles sonates composées à dire vrai non sans peine, aient longue vie, je les dédie à votre Majesté impériale… de Venise, le 15 septembre 1627. » Si

l'existence du « père » a laissé à l'histoire une aura de mystères, sa descendance artistique lui survit bel et bien près de quatre siècles plus tard, vraisemblablement au-delà de tous ses espoirs...

Musica per chi si diletta

À propos de l'œuvre elle-même, celle-ci nous offre au contraire une limpidité de lecture exemplaire ; ceci est essentiellement dû à une notation musicale dont l'achèvement va bien au-delà de celle de la génération passée, voire de ses contemporains. Il est en cela le pendant d'un Monteverdi pour la musique vocale, notamment dans la précision non équivoque de l'ornementation mélodique : celle-ci confère à leur musique tout autant le témoignage d'une tradition d'improvisation du virtuose, que leur caractère novateur dans la symbiose de l'art ornemental et du discours musical.

En revanche, l'aspect énigmatique persiste, si l'on soulève la question de la fonction de sa musique. Où et quand une musique si atypique a-t-elle bien pu être jouée ? À priori, la première réponse pourrait être « à l'église », si l'on considère la carrière du musicien, essentiellement liée à San Marco et à sa « seigneurie » (c'est-à-dire le Doge et sa suite). En effet, de nombreux recueils de musique sacrée contiennent également des sonates (ou *canzoni*) destinées à être incluses dans l'office (messes, vêpres, complies...) lors des fêtes religieuses. Et pourtant, en examinant le contenu des pièces instrumentales de ces recueils publiés entre 1621 et 1629, dates de parution du Premier et du Second Livre de Castello, on s'aperçoit qu'elles sont radicalement différentes des *Sonate concertate*, tant sur le fond que dans la forme. Elles sont systématiquement moins développées (jusqu'à deux ou trois fois plus courtes), et l'aspect discursif y est bien moins présent : on s'y « concerte » moins que dans les *Sonate concertate* et l'unité du caractère y importe davantage que le souci de la diversité et la recherche du contraste. Il serait néanmoins

trop hâtif d'en conclure que les sonates de notre instrumentiste compositeur ne furent jamais jouées à l'office ; de fait, certaines d'entre elles contiennent des traits d'écriture musicale ou des effets sonores qui relèvent bel et bien d'une musique ecclésiastique, à savoir : l'effet de tremolo de la *Sonata per soprano solo*, qui correspond à un registre d'orgue, (le tremblant, dit « *voce humana* »), inhérent aux orgues italiens du *seicento* ; la technique d'écho de la *Sonata per due violini e due cornetti*, particulièrement usitée dans la musique d'église, dont l'acoustique généreuse confère à cet effet « en imitation de la nature » toute sa crédibilité (il pouvait être également présent dans la musique profane, quand il s'agissait d'évoquer les enfers et autres « grotes champestres ») ; l'écriture fuguée, issue du ricercar, forme de prédilection de la musique d'orgue avec la toccata, dont l'alternance avec le style homophone caractérise le motet du baroque naissant. La *Sonata decima quinta per stomenti d'arco* en est en cela une translation instrumentale, avec ses quatre fugues exposées par chacun des instruments à archet, fugues qui révèlent, au demeurant, l'art consommé du contrepoint chez Castello.

Cela dit, il n'est pas exclu que la musique sacrée novatrice d'un Monteverdi se soit fort bien accommodée des « licences d'écriture », et notamment du goût pour le clair-obscur de son musicien « Dario ». Dans cet ordre d'idées, l'ouverture de la *Sonata undecima* (*due violini e trombone*), écrite en alternance reserrée de suaves adagios et de fulgurants prestos, n'est pas sans évoquer le *Confitebor alla francese* de la *Selva morale*, où les qualificatifs « *sanctum et terribilis* » se voient dépeints dans un *chiaroscuro* saisissant entre le *stile molle* du « *sanctum* » (homophonies en valeurs longues) et le *stile concitato* du « *et terribilis* » (doubles croches syllabiques, à la limite de l'élocution). Décrit par Monteverdi dans son *Huitième Livre de madrigaux*, le *tile concitato* fut utilisé en fait pour la première fois dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, créé en 1624 au Palazzo Mocenigo. Il n'est probablement pas le fruit du hasard de retouver ce procédé d'écriture (doubles

croches martelées à vive allure sur une même note, en imitation des sonneries de trompettes et tambours) dans la *Sonata decima sesta* écrite « en bataille », dont l'édition fut dédicacée seulement trois ans plus tard (en 1627). Nous sommes ici en présence de musique résolument profane, dont les *palazzi* tel celui de Mocenigo étaient très demandeurs, encourageant ainsi la publication de ce genre de musique. Il pouvait s'agir de la noblesse vénitienne, mais aussi du « *palazzo ducale* », dans lequel se tenait quatre fois l'an un « banquet d'état » pour « *la Signoria, il senato, e gli ambasciatori* ». Une lettre de 1607 de l'ambassadeur français Jean-Baptiste Duval nous relate à ce propos que "des musiques furent jouées durant tout le repas depuis une petite galerie du palais»..

Le terme « *palazzo* », en tant que monument architectural, englobait aussi les institutions, tant religieuses (confraternités ou *scuole, ospedali...*) que profanes (*accademie*). Certaines académies, généralement dédiées à la poésie et à la prose rhétorique, avaient parfois un rapport privilégié avec la musique, telle la bien nommée *accademia degli unisoni* fondée par Giulio Strozzi, ou encore l'*accademia dei desiosi*, dont la période florissante se situe dans les années 1630, qui comportait parmi ses membres l'organiste-compositeur Milanuzzi, également auteur de *Canzoni da sonare*. Les *scuole* et *ospedali* n'étaient pas en reste en matière d'exécutions instrumentales : la fameuse *Scuola di San Rocco* (sorte de temple du « *chiaroscuro* », orné des tableaux et plafonds à caisson du Tintoretto) eut pendant 20 ans Giovanni Picchi pour organiste (de 1623 à 1643), auteur d'un volumineux recueil de *Canzoni per sonar* ; le voyageur anglais Thomas Coryat fut présent pour la Saint-Roch (un 15 août) à un concert avec force voix et instruments, dans lequel on entendit également une sonate pour cornet et violon (formation de la *Sonata quarta a due soprani* dans notre enregistrement).

Le théâtre fut le principal centre d'intérêt de la *Scuola di Santa Maria della carità*, où de nombreuses

scénographies élaborées furent réalisées. Il est bien possible que l'on s'y soit intéressé à l'aspect résolument théâtral de Castello, alors que le premier théâtre public vénitien (San Cassiano) ne devait ouvrir qu'en 1637, soit bien après la parution du Premier Livre. La théâtralité de la forme des *Sonate concertate*, sous-tendue par la rhétorique de leur discours musical, éveilla sans doute également l'intérêt des académies ; on peut discerner les éléments de la « disposition » rhétorique avec une certaine évidence dans la *Sonata decima*, par exemple : tout d'abord l'Exorde (ouverture pour le théâtre) aux *cornetti*, par la déclamation de l'accord parfait suivie de traits de cadence, sur une basse immuable. Puis la Narration (exposé) avec le monologue du *fagotto* solo (adagio), développée dans la concertation du tutti (tripla, allegro). Vient la Confirmation (preuve-réfutation) en un adagio homophone (toutes les parties instrumentales parlent d'une « même voix » - homophonie -, c'est-à-dire au même rythme), suivi de son développement dans l'adagio contrapuntique. Enfin, la Disgression (récit-méditation) où l'émotion se doit de transparaître, par un adagio chromatique entre « *basso* » (le personnage principal) et « *soprani* » (ses interlocuteurs). Cet enchaînement de Narration (solo-tutti), Confirmation (homophonie) et Disgression (adagio chromatique) est repris une deuxième fois (tel un second acte), avant la Péroraison (épilogue ou appel pathétique) qui évoque l'exorde en reprenant des éléments semblables (arpèges et traits sur le socle de la basse continue). La cadence finale, avec ses dissonances caractéristiques du Second Livre de Castello, confère à cet épiloque tout le pathos inhérent à la tragédie baroque, en « allégorie d'une réminiscence de l'Idéal antique ».

Conséquence du rayonnement de ses œuvres en Europe, la musique de Castello ne fut pas l'apanage des palais vénitiens. À Vienne, le palais impérial de Leopold II, à qui le Second Livre fut dédié, résonna sans doute également de la rutilance des cuivres (cornets et trombones) auxquels le « *capo di stromenti da*

fiato » avait fait la part belle. Ainsi, le motif initial en fanfare (repris au *da capo*) de la *Sonata duodecima* ou encore la grandiloquence de ses soli au caractère déclamatoire, évoquent-ils les fastes d'une des plus grandes cours du règne baroque.

Aux antipodes d'une telle emphase musicale se trouve la paisible *Sonata seconda* du Premier Livre, *per due soprani* (en fait *mezzo-soprani*, joués ici au cornet muet et à l'alto) dont la préface stipule qu'il s'adresse « à ceux qui se délecteront en musique ». Le substantif « *diletto* », du verbe « *dilettare* » (délecter, réjouir), a bien sûr engendré le mot « dilettante », qui revêt encore à cette époque toute sa noblesse (on faisait de la musique « pour le plaisir », sans connotation aucune avec une notion de compétences relatives). De fait, la musique pour ensemble instrumental était bien présente dans les milieux amateurs en Italie, mais également dans les Flandres, où les rééditions des deux livres témoignent du succès qu'ils y rencontrèrent auprès du grand public.

On ne peut constater qu'avec regret l'absence de musique vocale de Castello, à l'exception du motet *Exultate Deo, unicum* de modeste envergure qui ne reflète que de manière sporadique le style novateur des sonates. « Dario » constitue en cela le revers de la médaille de « Claudio » (Monteverdi) qui n'écrivit, quant à lui, qu'une seule sonate (*Sonata sopra Sancta Maria* intégrée dans le fameux *Vespro* de 1610)... sans qu'elle fût pour autant purement instrumentale, puisque basée sur un *cantus firmus* vocal.

À l'image de son *maestro di capella* hanté par la musique vocale et le tournant décisif qu'il allait lui faire prendre, Castello le virtuose consacra « toute sa fatigue » (ainsi qu'il l'exprime dans sa dédicace) à un art instrumental nouveau, sorte *d'alter ego* de la*seconda prattica* du siècle naissant. À une époque à laquelle les maisons d'opéra ouvrent leurs portes aux chefs-d'œuvre des premiers drames en musique italiens, le concert des instruments de la même période semble faire figure de parent pauvre, pour ainsi dire exclu de

la concertation par son « mutisme » de nature. Il n'en est pas de même pour les musiques « de chambre » ou orchestrales des siècles suivants, dont on reconnaît à présent tous les titres de noblesse. À en croire André Maugars, violiste français du grand siècle, dans sa *Réponse faiste à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie*, notre vision des choses peut aisément s'élargir d'un siècle, au moment où nous quittons le millénaire qui nous fut commun : « Vous ne sçauriez croire, Monsieur, l'estime que les Italiens font de ceux qui excellent sur les instruments, et combien ils prisent plus la musique instrumentale, que la vocale, disans qu'un homme seul peut produire de plus belles inventions que quatre voix ensemble, et qu'elle a des charmes et des licences que la vocale n'a pas [...]. Je finissois en cet endroit; mais je m'aperçois d'un crime, que ma mémoire m'alloit faire commettre, oubliant ce grand "Monteverde" Maîstre compositeur de l'église Saint-Marc, qui a trouvé une nouvelle manière de composer très admirable, tant pour les instrumens que pour les voix, qui m'oblige à vous le proposer comme un des premiers compositeurs du monde duquel je vous envoyeroi les œuvres nouvelles lorsque Dieu me fera la grâce de passer à Venise. De Rome, le premier octobre 1639.»

JEAN TUBÉRY

PER IL SANTISSIMO NATALE

«Angelus ad pastores ait:
annuntio vobis gaudium magnum,
quia natus est vobis salvator mundi ».

Par ces quelques mots, l'antienne de la veillée de Noël nous éclaire sur la raison d'être de l'abondance musicale engendrée par cette grande fête de la liturgie chrétienne. Elle énonce en premier lieu deux figures dont l'image traditionnelle est associée au geste du musicien : l'ange (« *angelus* ») dans les sphères célestes, le berger (« *pastor* ») sur le monde terrestre. La grande joie (« *gaudium magnum* ») annoncée aux bergers par l'ange (de « *aggelos* », le messager) est aussi synonyme de fête, indissociable d'une présence musicale ; elle est suscitée par la promesse d'un monde meilleur (« *salvator mundi* »), mais également par la naissance d'un enfant (« *quia natus est vobis* »), que l'on se doit de bercer... en musique.

Les anges sont présents à maintes reprises dans les textes de l'Avent à la Nativité : c'est tout d'abord Gabriel, l'ange de l'annonciation, qui descend du ciel pour annoncer à Marie qu'elle enfantera un fils du nom de Jésus ; il est présent dans le *Dialogo della Madonna*, ainsi que dans l'antienne mariale de l'avent *Alma Mater Redemptoris*. C'est ensuite l'ange qui annonce la bonne nouvelle aux bergers ; on le trouve dans le bref motet à trois voix *Angelus ad pastores ait* du jeune Claudio Monteverdi (il est alors agé de 16 ans). Sa lecture instrumentale laisse transparaître clairement les éléments rhétoriques du texte : « L'ange dit aux bergers » (ricercar à trois, dans lequel chaque voix « prend la parole » l'une après l'autre), « Je vous annonce... » (les rythmes pointés et les intervalles de quarte ascendante évoquent le caractère solennel de la nouvelle), « une

grande joie » (mouvement à trois temps, en rythmes de danse syncopés), « Car le sauveur du monde vous est né » (ricercar dont le motif descendant, en miroir du premier, suggère l'adoration et l'humilité devant la crèche). Avec la fantaisie qui le caractérise, Adriano Banchieri fait de la même antienne un « dialogue entre deux angelots », dans un amalgame entre les deux séraphins qui clament la Sainteté du Seigneur (« *duo seraphim clamabant* ») et la liturgie de Noël, dont ils sont pourtant totalement absents... Loin d'être considérée comme une attitude iconoclaste, cette prise de liberté dans l'agencement des textes sacrés se justifiait dès lors qu'elle procédait d'un mode de pensée analogique; en effet, on peut voir dans ce duo angélique l'allégorie du « chœur des anges qui louent le Seigneur » (« *Natum vidimus, et chorus angelorum collaudantes Dominum* ») issu de l'antienne des laudes de la Nativité *Quem vidistis pastores,* ici présente dans une version d'Antonio Ciffra.

Les bergers « qui ont vu le nouveau-né » inspirèrent également à l'esprit fantasmatique baroque pléthore de musique « pastorale », au point d'en faire un genre instrumental dont le fameux mouvement du *Concerto fatto per la notte di Natale* de Corelli eut de nombreux antécédents. Parmi eux, la *Pastorale* pour orgue de Storace évoque sans ambiguïté aucune le jeu de la cornemuse, un des instruments les plus fréquemment associés aux bergers (traditionnellement, la poche d'air de l'instrument est faite d'une peau de chèvre). Le son immuable du « bourdon » de la cornemuse est joué au pédalier de l'orgue, tandis que l'ornementation des parties supérieures, notée avec grande précision, reflète la pratique des fioritures propres à cet instrument, telles qu'on les retrouve dans toute musique de tradition vivante où il est utilisé. Ce même jeu de l'évocation est également présent dans la musique vocale, lorsqu'il en va des chants et danses des pâtres; c'est le cas dans le motet *Volate coelites* de Tarditi, ou il est alors précisé « *ad imitazione di zampogna* (nom donné à la cornemuse en Italie) *pastorale* » (*cf.* « *dicite canticum...* »).

Toutefois, la musique pastorale ne se limitait pas à la cornemuse, et les instruments à anche en général lui étaient familiers (chalumeaux, chalemies, ou, en Italie, *pifferi*). Aussi, dans la représentation de la crèche qui illustre ce livret, le peintre gênois Giovanni Benedetto Castiglione affuble-t-il le berger penché sur l'enfant Jésus d'un *fagotto* (basson). Cet instrument plus encombrant, plus coûteux, n'était sans doute jamais joué par les *Pastori*... mais qu'importe pour l'imaginaire baroque ! La flûte à bec (*flauto*) en revanche, omniprésente dans la peinture arcadienne, est également spécifiée dans la musique vocale du seicento quand il s'agit d'évoquer les scènes bucoliques, telle la fête des « ninfe e pastori » du second acte de l'*Orfeo* de Monteverdi. Elle est cependant rarement mentionnée dans la musique instrumentale écrite, étant précisément de nature liée à une tradition orale. Ainsi, la *Sonata per flauto e due violini* de Giovanni Picchi est un *unicum* en la matière, et les motivations du compositeur se trouvent sans doute au-delà de l'aspect anecdotique d'une telle formation musicale. En effet, le rôle qu'y tient la flûte, la structure de la pièce et son caractère résolument narratif l'assimile au genre de musique descriptive (ou « à programme ») dont fait également partie la *Sonata pastorale* de Fiamengo. Une analyse succinte de l'œuvre permet de comprendre en quoi une musique qui peut sembler superficielle de premier abord a pu paraître au contraire imaginative et évocatrice en son temps. La tonalité générale est de fa majeur, ce qui correspond au mode lydien, celui de l'allégresse et d'une profonde joie (*gaudium magnum*). L'allegro initial, d'une belle carrure rythmique, est suivi d'un presto aux rythmes syncopés, quasi désordonnés, illustrant sans doute la crainte et la hâte des bergers... Puis vient un mouvement ternaire, d'abord sur un ton narratif, en réminiscence du concert angélique, se terminant sur les rythmes enjoués des danses pastorales : ceux-là mêmes qu'utilise Monteverdi dans son *Ballo di Pastori* de l'*Orfeo*. Vient ensuite une brève section homophone, symbole d'accord et d'harmonie, qui se développe en un dialogue à deux violons, « *dialogo di due angioletti* ». L'adagio suivant fait alterner la flûte seule, dans

un recueillement digne de la révérence à la crèche, avec les « *tirate* » (gammes ascendantes) des violons, qui évoquent une présence spirituelle, voire le bruissement des ailes de l'ange. De fait, cette métaphore se rencontre de manière univoque dans le dialogue de l'annonciation *Gegrüsset seist du* de Matthias Weckman, ou dans la première des *Rosenkranz Sonaten* (Sonates du Rosaire) de Biber, composition illustrant l'annonciation (*Die Verkündigung*). Le premier mouvement ternaire est ensuite repris, évoquant les chœurs des anges et les bergers qui « s'en retournèrent glorifiant Dieu pour ce qu'ils avaient vu et entendu » (Luc 2:20). La coda termine dans l'allégresse des rythmes pointés et la majesté de la cadence plagale finale, en « *inno sonoro d'applauso trionfal* » (laude de l'épiphanie).

Un même langage symbolique instrumental est de rigueur pour décrire, le mouvement du berceau où s'endort « *il bambino Giesù* ». C'est le rythme ternaire de trochée tel qu'il revient en *ritornello* dans la *Sonata pastorale* de Fiamengo, extraite des *Pastorali concerti al presepe* (Concerts pastoraux à la crèche) ; il alterne ici avec le mouvement ternaire des réjouissances, ou encore avec les rythmes nonchalants de la venue des Rois mages de l'Orient.

Dans la *Canzon sopra alla nanna* (ou *ninna*, berceuse en italien) de Merula, le rythme est inversé (iambe) et devient *ostinato* sur deux accords du mode phrygien, celui de la crainte et de l'affliction. Le monologue de la mère du Christ se fait alors si poignant, que l'on en oublierait qu'il est de nouveau, par la force des choses, le fruit de l'imagination fertile du compositeur... Enfin, la lancinante évocation de l'expectative de la croix s'interrompt, une fois le sommeil de l'enfant Jésus venu. Elle cède la place, en un plus paisible récit, à la résignation de la mère, contemplative devant son enfant endormi.

L'hommage rendu à « l'enfant-roi » se manifeste sur un plan liturgique par les hymnes de la nativité (*Jesu Redemptor omnium*) et de l'Octave de Noël (*Jesu dulcis memoria*), expressions de la tendresse et de la joie affable qui succèdent à l'émerveillement. Le deuxième verset du *Jesu dulcis memoria* dépeint ces sentiments dans la

matière sonore même, par un suave tremolo dans l'esprit du « *Nil canitur suavius* » (on ne chante rien de plus suave que le nom de Jesus). Il est à noter que les violons sont ici dénommés « *viole* » (*da braccio*, c'est-à-dire de bras, en opposition à la *viola da gamba*, de jambe), eu égard à l'instrument généralement représenté dans le concert angélique. Avec l'hymne *Jesu Redemptor* de Monteverdi, c'est le mode dorien de ré qui donne à la louange toute sa sérénité ; conformément à la pratique « *in alternatim* » de l'époque, nous y avons attribué les versets pairs à la voix parlée (« *intelligibili voce pronuntietur* », dit le *Ceremoniale episcoporum* de 1600), dont la superposition à la ritournelle des violons restitue à l'hymne toute son éloquence, tout en le révélant dans sa véritable portée émotionnelle.

La laude de l'épiphanie *Parton dall' oriente* est écrite sur la mélodie populaire de *La Monica* (ou *Monaca*), chantée dans l'Europe entière et dans toutes les langues sur des textes sacrés ou profanes. Elle témoigne de l'hommage rendu devant la représentation de la crèche, dans l'intimité du cercle familial. Toute virtuosité en est absente et l'étendue vocale y est restreinte, afin de pouvoir être chantée par toute voix d'homme, de femme ou d'enfant. Seule prime l'émouvante simplicité de la mélodie, que la répétition strophique nous rend toujours plus familière...

C'est avec la présentation de l'enfant Jésus au temple, *Nunc dimittis* (cantique de Simeon), que s'achève l'évocation de la naissance du Christ dans les évangiles (Luc 2:29). C'est aussi un texte dans lequel se révèle sa dimension messianique (« *lumen ad revelationem gentium* ») ainsi que la vision de sa gloire à venir (« *et gloriam plebis tuis Israël* »). Chanté à la fin des complies, il fut également mis en musique par Johann Hermann Schein, qui le confia à un baryton, (la voix du vieux Siméon) et deux cornets, eu égard à leur caractère ambivalent : glorieux, par analogie à la trompette, et lumineux, « rayon de soleil qui paraît dans les ténèbres », selon l'*Harmonie universelle* du Père Mersenne (1636). Dans l'œuvre de Rigatti,

les violes des anges et les flûtes des bergers cèdent donc leur place aux cornets, reflets de la voix et de son signifié, métaphore sonore de « la gloire de son peuple, lumière pour éclairer les nations ».

JEAN TUBÉRY

IL CANZONIERE

Vita e Via di Francesco Petrarca

« Le 20 juillet 1304, un lundi, à la naissance de l'aube, naquit dans le *borgo dell'orto* à Arezzo (Toscane) *Francesco, figliolo di Eletta e di Pietro* ». Sept ans plus tard, la famille se déplace à Pise, pour une année puis, « par un périlleux voyage en mer » via Gênes et Marseille, en la cité des papes d'Avignon. C'est tout d'abord à Carpentras (Vaucluse) que l'enfant reçoit ses premières leçons de grammaire et de rhétorique ; de douze à seize ans, sur décision paternelle, l'adolescent suit les cours de droit civil à l'Université de Montpellier. La veine littéraire de Francesco est pourtant déjà vivace : il écrit durant cette période, à la mort prématurée de sa mère, une élégie de trente-huit vers, correspondant à l'âge de la défunte. Les six années qui suivent le voient tantôt en Avignon, tantôt à l'Université de Bologne auprès de son frère, afin d'y prolonger ses études juridiques. C'est à la mort du père, survenue en 1326, qu'elles seront définitivement abandonnées, afin de se consacrer à l'étude des lettres et à l'écriture poétique.

« Le 6 avril 1327, en l'église Sainte-Claire d'Avignon », a lieu la rencontre de Francesco et de Laure, celle dont le nom deviendra la figure emblématique du *Canzoniere* et le mythe central de l'œuvre de Pétrarque en général. Les vingt années qui suivent sont passées au service de ses protecteurs bolognais, la famille Colonna; il n'est jamais fait acte de présence de Laure, fait important pour la compréhension du rôle de la dame vis-à-vis de son soupirant... Le poète suit ainsi Giacomo Colonna, nommé évêque de Lombez (Gers), avant d'entreprendre en 1333 un long voyage à travers maintes cités culturelles au nord du Languedoc : Paris, Gand, Liège (où il découvre les écrits de Cicéron), Aix-la-Chapelle, Cologne, Lyon... En 1337, après un bref séjour à Rome, il s'établit dans le Vaucluse afin de se rapprocher de Laure,

« sur la rive de la Sorgue » : Sorga, « la source » en occitan, nom métaphorique auquel le poète fera de nombreuses allusions, et puisera son inspiration. En 1348, année de la grande peste européenne, Pétrarque endure de nombreuses pertes douloureuses parmi ses proches : son protecteur et ami Giovanni Colonna, le poète Sennuccio Del Bene, et par-dessus tout Laure, en Avignon, « en la même ville, au même mois d'avril, le même sixième jour à la même première heure »... selon les écrits poétiques.

« Il s'écoulera un lustre, entre Provence et Italie... », vécu dans la déchirure entre la reconnaissance du poète (il déclinera l'offre d'une chaire à l'Université de Florence, représentée par son ami Boccaccio), et la perte de sa muse, qui sera dorénavant omniprésente dans son œuvre. En 1343, il quitte définitivement le Vaucluse, lieu de mémoire de la disparition de Laure, et se rend à Milan, où il est accueilli par le seigneur de la ville en personne, l'archevêque Giovanni Visconti. Il fuit de nouveau la peste en 1364 pour Padoue, puis Venise, qui le reçoit en prince au *Palazzo Morlin* sur la *riva degli schiavoni* ; c'est en ces lieux que Boccaccio lui rend une visite prolongée et lui fait don de son *Decameron* récemment achevé.

Le restant de ses jours s'écoule entre Padoue et Arqua (Vénétie), où il termine et polit « *l'eterno lavoro* » du C*anzoniere*. Il s'y éteint « en sa soixante-dixième année, dans la nuit du 18 au 19 juillet »...

Rime sparse a L'Aura...

Rerum vulgarium fragmenta est le titre original du manuscrit conservé à la bibliothèque vaticane, en partie autographe, tel que Pétrarque l'a copié - ou fait copier - puis corrigé. Il peut se traduire par « Rimes vernaculaires éparses », ce qui correspond également au titre d'éditions ultérieures : *Rime sparse* , en citation du premier vers du premier sonnet : « *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono ...*» (*cf.* plage 12). Ce n'est qu'au XVI^{e} siècle, en 1516 précisément, qu'apparaît pour la première fois le titre *Il Canzoniere* (le

chansonnier), en référence aux vingt-neuf *canzoni* contenues dans le recueil. (Cette forme poétique avait été définie à la naissance du *trecento* par le grand Dante Alighieri.)

Dans le domaine musical, les premières décennies du XVI[e] siècle correspondent aux prémices d'une Renaissance de cette œuvre littéraire à travers d'innombrables madrigaux polyphoniques, en conséquence immédiate à la première publication imprimée de musique (Petrucci, Venise, 1501). L'engouement des compositeurs pour ces « rimes éparses » durera plus d'un siècle, traversant avec bonheur l'avènement du « *recitar cantando* » et du « *stil moderno* » dans les années 1600. À l'exception de rares madrigaux qui lui sont postérieurs (dont *Due rose fresche* de Pesenti), l'*Ottavo libro de madrigali* de Monteverdi met un point d'orgue à l'âge d'or du « Pétrarquisme », propre aux compositeurs de la Haute Renaissance. Le recueil se termine symboliquement sur le sonnet *Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace* qui constitue également l'indicible chant du cygne des huit livres de madrigaux de *maestro Claudio*.

À présent que le ciel et la terre, et le vent se taisent…

En ce qui concerne la thématique, les *rime sparse* sont entièrement consacrées au mystérieux personnage de Laura, dont certains contemporains de Pétrarque iront jusqu'à douter de l'existence réelle (et notamment ses amis italiens Boccaccio et Giovanni Colonna, qui ne la virent jamais auprès de lui…). Le poète s'en défendra, faisant fréquemment référence à sa dame tout au long de l'ouvrage qu'il scindera en deux parties à la mort de celle-ci : *Rime in vita, e in morte di Madonna Laura* (Poèmes durant la vie et après la mort de ma Dame Laure). Dans sa version définitive, l'œuvre comportera trois cent soixante-six poèmes (*sonetti, canzoni, ballate, madrigali, sestine*) correspondant aux trois cent soixante-six jours de l'année bissextile de la mort présumée de Laure (1348).

Personnage réel ou idéalisé, le nom italien ou provençal de « Laura » est à maintes reprises utilisé

dans la double ambivalence du mot « *l'aura* » (le souffle : la bise, ainsi que l'aura / la présence) ; de même, sous forme de jeu de mots avec « *l'aurea* » (l'honneur), « *l'aurora* » (l'aurore), et surtout « *lauro* » le laurier, arbre sacré d'Apollon en lequel Daphné se métamorphose, symbole du poète et de la poésie : « *Arbor victoriosa triumphale, honor d'imperadori e di poeti, quanti m'hai fatto di dogliosi e lieti, in questa breve mia vita mortale*! » (Sonetto CCLXIII). On le trouve également en un jeu d'écriture calligraphique dès le cinquième sonnet, qui énonce pour conclusion « *cosi LAUdare et REverire insegna, d'ogni reverenza e d'onor degna!* »

L'évocation de Laure est aussi celle du lieu où le poète la connut (« *Benedetto sia 'l loco, e'l bel paese...*») et en particulier les rives de le Sorgue : « *Quelle per cui con Sorga ho cangiato Arno* [le fleuve de Toscane], *con franca poverta serve richezze* » (Sonetto CCCVIII) ; ou encore « *Mira 'l gran sasso onde Sorga nasce, e vedra'vi un che sol tra l'erbe e l'acque, di tua memoria e di dolor si pasce* » (Sonetto CCCV). C'est ainsi que de sa Provence adoptive que furent écrites, au clair de lune, quelques « *canzon nata di notte in mezzo i boschi al lume de la luna* » (Sestina CCXXXVII). Tandis que depuis l'Italie, où s'évoque le souvenir de la défunte Laure, les fleuves se font « *fiumi di lagrime* » : « *Italia mia, ben che'l parlar sia indarno... piecemi almen che' miei sospir sian quali spera'l Tevero e l' Arno, e'l Pò, onde doglioso e grave or seggio* » (Canzon CXXVIII). L'ambiguïté de l'existence matérielle de Laure fut il est vrai entretenue par le mythe que le poète créa autour de sa muse : celui de la « *Donna angelo* », hérité du « *dolce stil nuovo* ». Laure rappelle sans équivoque la Béatrice (celle qui apporte la béatitude) de Dante, l'aîné de Pétrarque tant admiré; elles représentent toutes deux « *questa cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare* » (Dante, *Vita nova*). Le thème est récurrant dans les *Rime*, dès le premier vers de sonnets tels que « *In qual parte del ciel...* », « *Io vidi in terra angelici costumi...* », ou encore ce sonnet dans lequel les anges et les âmes béates s'émerveillent

à l'apparition de Laura : « *Li angeli eletti, e l'anime beate: - che luce e questa, e qual nova beltate ?* » (Sonetto CCC XLVI).

La présence de l'être cher dans le monde de l'au-delà se manifeste également à travers un mythe intemporel, celui d'Orphée et Eurydice, allégorie de la défunte bien-aimée que la mort transcende en une intarissable source d'inspiration. La *Sestina doppia* (Sestine double, la seule écrite « *in morte di Madonna Laura* ») l'exprime en des termes qui dévoilent une influence directe sur le livret d'Alessandro Striggio, écrit deux siècles et demi plus tard pour un certain Monteverdi... « *Or avess'io un si pietoso stile, che Laura mia potesse torre a morte, come Euridice Orpheo sua senza rime, ch'io viverei anchor piu che mai lieto! S'esser non puo, qualchuna d'este notti chiuda omai queste due fonti di pianto* » (Sestina CCCXXXII). Un Orphée armé de rimes et de « *corde soave* » capable de faire pleurer les pierres par la douceur de sa poésie, auquel Franscesco s'assimile volontiers... « *di rime armato, ond'oggi mi disarno, con stil canuto avrei fatto parlando romper le pietre, et pianger di dolcezza* » (Sonetto XXXIV).

Dans un même ordre d'idées, la mythologie recèle un autre thème exploité à plusieurs reprises dans le *Canzoniere* : celui du phénix (« La Fenice »), cet oiseau fabuleux au plumage pourpre et doré, qui se consume et renaît de ses cendres. « *L'aurata piume* » évoque Laura, et l'immortalité du phénix, celle de l'image de la Dame, à travers les écrits poétiques : « *Questa Fenice de l'aurata piuma, al suo bel collo, candido e gentile...* » (Sonetto CLCCCV). « *E questo'l nide in che la mia Fenice mise l'aurate e purpure penne, che sotto le sue ali il mio cor tenne* » (Sonetto CCCXXI), ou encore « *Una strania Fenice ambedue l'ale di porpora vestita, e'l capo d'oro... quasi sdegnando, e'n un punto disparse : onde'l cor di pietate e d'amor m'arse...* » (Canzon CCCXXIII).

Semblable requête d'une Résurrection de l'âme du poète (« *nella terza sphera* »), ainsi que le

rédemption de l'homme, l'ultime *canzona* des *Rime sparse* est une longue et poignante imploration sous forme de laude mariale. Les dix strophes commencent toutes par l'exhortation « *Vergine*», suivie d'un qualificatif qui évoque chacune des vertus dont est également parée la « *Donna angelo* » (*bella, saggia, pura, santa, sola, chiara, dolce e pia, gloriosa, humana*...) Image de la contemplation céleste, son humanité féminine y est rappelée en évocation de la première femme : « *Vergine benedetta, che'l pianto d'Eva in allegrezza torni!* » Véritable testament et œuvre de foi du poète, ce chef-d'œuvre nous dévoile peut-être le secret qui enveloppe le personnage de Laure, sacralisée dans son assimilation métaphorique à la Vierge Marie : existence terrestre d'un être céleste, évidence matérielle d'une présence spirituelle, ne fut-elle pas le grand Amour platonique que le poète transcenda dans l'œuvre d'une vie ? « *Canzon s'al dolce loco (al paradiso) la donna nostra vedi, credo ben che tu credi, ch'ella ti progera la bella mano, ond'io son si lontano. Non la tocchar ; ma reverente ai piedi, le di' ch'io saro là tosto ch'io possa, o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa.* »

JEAN TUBÉRY

CONCERTO IMPERIALE

Claudio & l'Impero

Quelles furent les relations de Claudio Monteverdi avec l'empire des Habsbourg au temps de Ferdinand II et Ferdinand III ? Afin d'y répondre, il convient de considérer d'une part ses propres origines familiales, et d'autre part les rapports des Habsbourg d'Autriche avec la dynastie des Gonzague, dont Vincenzo, duc à la cour de Mantoue et protecteur de Monteverdi.

Originaire de Crémone, la famille de Claudio était en fait de citoyenneté espagnole, toute la Lombardie étant alors sous domination de l'empire des Habsbourg d'Espagne (avec Naples et le royaume de Sicile). Les parents de Claudio portaient en outre une affection manifeste à la mémoire de l'Empire romain, à en croire les prénoms d'empereurs et d'impératrices attribués à leurs enfants : Claudio et son frère Giuio Cesare, mais également Maria-Domitilla et Clara-Massimilia. Claudio lui-même retint le nom du Saint Empereur romain des Habsbourg qui régnait à sa propre naissance en 1567, Maximilian, pour son fils Massimiliano né en 1604. Ce dernier eut pour parrain l'archiduc Maximilian Ernst, frère de Ferdinand, futur Ferdinand II. Claudio s'était déjà rendu en 1595 à la cour impériale à Innsbruck et à Prague, en compagnie du duc Vincenzo, père d'Eleonora, elle-même future épouse de Ferdinando...

En 1615, deux ans après avoir été nommé maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, Monteverdi contribue au recueil *Parnassus musicus Ferdinandus*, dédié à l'archiduc. C'est en 1619 que celui-ci devient empereur ; lors de ses noces avec Eleonora di Gonzaga en 1622, les festivités à Mantoue donnent lieu à des intermèdes musicaux commandés à l'ex-maître de chapelle, qui renoue avec la musique de scène (délaissée depuis l'*Orfeo* (1607) au profit de la musique liturgique pour San Marco). En 1628, c'est le *Ballo dell'ingrate*,

créé à Mantoue en 1608 (pour le mariage de Francesco Gonzaga et de l'infante de Savoie), un an après l'*Orfeo,* qui est donné à la cour de Vienne. Adapté pour la circonstance, Vénus y chante « *Là nel germano impero* » et Amore « *Vegga sul'Istro* » (Voyez sur le Danube)...

Les relations avec Ferdinand III, qui succède à son père en 1637, sont bien plus resserrées dans le temps. Monteverdi a déjà 70 ans, et seulement six années devant lui. Néanmoins, les deux œuvres majeures publiées à la fin de sa vie seront toutes deux dédiées à la famille impériale. Tout d'abord , le Huitième Livre de madrigaux *Madrigali guerrieri ed amorosi,* dès 1638, ce qui n'est certes pas le fruit du hasard, alors que 19 ans se sont écoulés depuis la parution du Septième Livre (*Concerto,* en 1619). Le recueil en deux parties contient entre autres le grand « *madrigale concertato* » dédicatoire *Altri canti d'amor,* véritable panégyrique à la gloire de la « *sacra Cesarea Maestà dell'imperator Ferdinando III* ». Dans la version ci-présente, qui conclut symboliquement notre enregistrement, il est à noter que nous avons corrigé le texte erroné du solo de basse de l'unique édition monumentale du XX^{e} siècle. Le texte retrouvé alors trouve toute sa raison d'être en référence à Ferdinand : « Toi dont Mars et Bellone ont tressé la couronne immortelle du laurier impérial (*cesareo alloro*). »

C'est seulement trois ans plus tard (1641) que sera publiée la *Selva morale e spirituale,* véritable anthologie de la musique sacrée composée durant la trentaine d'années passées à San Marco. Le recueil est dédié à l'impératrice Eleonora, mère de Ferdinand III, veuve de Ferdinand II, et fille de Vincenzo Gonzaga. La présence du *Lamento d'Ariana,* réminiscence des fastes de la période mantouane auprès du duc Vincenzo, dans une contrefacture spirituelle du *Pianto della Madonna,* où s'exprime la douleur d'une mère endeuillée, revêt sans nul doute dans ce contexte une valeur métaphorique, en hommage à l'impératrice mère et veuve.

C'est à une autre impératrice que Monteverdi consacre ses dernières forces de compositeur :

L'incoronazzione di Poppea, son dernier « *drama in musica* », met en scène le couple impérial (Nerone - Ottavia) et les turpitudes de l'Empire romain. La plainte de l'impératrice bafouée « *Addio Roma...* » nous fait irrémédiablement partager sa douleur et la nostalgie de l'Empire déchu. « *Ma ...chi parla ?* » Ottavia ou Claudio ?

De fait, Monteverdi entretint des rapports étroits, voire amicaux, avec les Habsbourg d'Autriche, dont les mariages avec les grandes dynasties d'Europe assouvissaient le manifeste désir d'hégémonie , ainsi que l'atteste la devise : « *Bella gerant alii, tu felix Austria nube, namque Mars aliis, dat tibi regna Venus* » (D'autres recourent à la guerre, toi heureuse Autriche, au mariage. Que Vénus te donne le règne que Mars n'a pas donné à d'autres). Il n'en fallut pas moins à l'un de ses plus violents détracteurs pour l'accuser de trahison envers la République de Venise (convoitée par l'Empire) où il exerçait la fonction suprême de maître de chapelle à Saint-Marc depuis 1613. Une lettre anonyme adressée aux inquisiteurs de l'État de Venise (via les « *denuntie secrete* ») vraisemblablement due à un chanteur de la *capella*, et découverte il y a quelques années seulement, nous relate le genre d'affronts et d'accusations que Monteverdi a pu subir de son vivant. La voici traduite :

Aux illustrissimes et excellentissimes Messieurs les inquisiteurs de l'État :

Le zèle que j'ai pour la conservation de ma patrie et de votre sérénité me pousse à vous notifier qu'il se trouve dans cette ville un Claudio Monteverde originaire de Crémone, qui sert présentement de maître de chapelle à San Marco. Lequel a eu dire [sic] *qu'il espérait encore voir un aigle dominer cette place, au lieu du symbole de Saint-Marc. A ces dires furent présents Ottavio Vicentino et Francesco dal'Orso, barbiers sur la place Saint-Marc, à l'enseigne de l'ours {A une autre occasion}, il eut dit également souhaiter voir la*

sérénissime république soumise au joug du roi d'Espagne pour le salut de ses âmes et à cela furent présents Antonio Padoan, Giovanni Battista de Santa Marina et Pietro Furlan, qui joue le cornet . En outre, le jour de la San Vito de l'année 1623, en l'église San Vito où était présente la Seigneurie de Venise, le chevalier du Sérénissime Doge ayant conduit en son propre nom quatre chanteurs pour la musique en tribune (d'orgue), ce Monteverde se lamenta de ne pas avoir été sollicité pour son accord , et dit alors : " et moi je sers ces couillons [sic], *ces Pantaloni, qui ne reconnaissent ni ma servitude, ni ma valeur". Et ceci fut dit en présence de tous les chanteurs. De plus, au temps de l'Ascension, durant les vêpres, il fit une erreur notoire avec la* capella *dans la pergola. Et comme il fut repris pour cela (par ses supérieurs), il dit ensuite :* " Ho in culo il clero e ne incago a quanti preti si trovano"*... et sachez que je suis Claudio. Et à cela furent présents tous les chanteurs. En outre, le blasphème du nom de notre Seigneur et de la Sainte Vierge est chose si familière dans sa bouche, que l'on a peine à le croire.*

De vos excellences illustrissimes, votre très fidèle (N.A.)

Qu'en aurait-il été si ces lourdes accusations avaient été retenues par les inquisiteurs ? Le cours de l'histoire, ou en tout cas le sort du maître de chapelle en eût été changé. Claudio aurait peut-être suivi son fils sous le « pont des soupirs », emprisonné pour la bonne et simple raison d'avoir été en possession d'un livre prohibé par l'Inquisition... Il n'aurait alors publié ni l'*Ottavo libro*, apogée de son art du madrigal, ni la *Selva morale*, témoignage quasi exhaustif de son œuvre sacrée de la période vénitienne (exception faite pour l'édition posthume de 1650). Il n'aurait sans doute pas écrit à son confident Alessandro Striggio « *non vico ricco, no, ma ne anche povero... Faccio poi in capella quello (che) voglio io, e la città e bellissima* » (Je ne vis certes pas riche, mais pauvre non plus... Mais à la chapelle, je fais ce que je veux, et la ville est

très belle. Lettre du 10 septembre 1627).

« *Per fortuna* », Venise tenait à sa sérénité, à la splendeur de sa musique, et à son *maestro di San Marco*, comme il le fit savoir lui-même à la cour de Mantoue qui l'avait négligé : « *e quando vado a far qualche musica, sia da camera o da chiesa, giuro a vostra signoria che tutta le citta corre !* »(Et quand je vais faire faire quelque musique, qu'elle soit de chambre ou d'église, je jure à votre seigneurie que toute la ville y court! Lettre du 13 mars 1620 à A. Striggio).

Les « *signori inquisitatori di stato* » classèrent l'affaire dans la « *busta 643* » des archives d'État. Le « *divino Claudio* » pouvait finir ses jours à San Marco et être enseveli à la *Chiesa dei Frari* avec les honneurs dus à son rang, sinon à son génie.

JEAN TUBÉRY

De Venise à Vienne

Le 26 ou le 27 juillet 1741, Antonio Vivaldi décède à Vienne, dans une situation misérable, et est enterré au cimetière des pauvres. Qu'était-il venu faire à Vienne ? Comment celui qui avait conquis l'Europe entière en était-il arrivé là, précédant de cinquante ans exactement le décès du Salzbourgeois Mozart, qui lui aussi avait quitté ce monde dans un état de dénuement total ? Comme pour tous les Vénitiens depuis plus d'un siècle, Vienne était une étape importante de la carrière. Il fallait y être invité, y être joué, et quand cela n'était pas possible, les compositeurs n'hésitaient pas à solliciter l'approbation

d'un empereur ou d'un généreux mécène en leur dédicaçant l'une de leurs publications, espérant parfois ainsi obtenir quelque faveur, voire quelque désignation à un poste important. En 1725, Vivaldi avait dédié son opus VIII, *Il Cimento dell'armonia et dell'inventione*, au comte Morzin, le futur protecteur de Haydn. Quelques décennies auparavant, Giovanni Legrenzi, avant de devenir maître de chapelle à San Marco à Venise, avait semble-t-il tenté sa chance à la chapelle impériale en dédiant à Léopold I^er^ son recueil de pièces instrumentales *La Cetra*. Les exemples de ce type sont nombreux. Il est vrai que ces empereurs n'étaient pas de simples mélomanes. La musique jouait un rôle capital dans leur vie. Certains étaient même musiciens, voire compositeurs. Ce fut le cas de Ferdinand III et plus tard de Léopold I^er^ et de Joseph I^er^. Cette importance de la musique à la cour viennoise date de l'accession au trône de Ferdinand II en 1619. Contrairement à ses prédécesseurs, il fit de Vienne la résidence principale de la cour, avec la volonté d'en faire une véritable capitale. Dès lors, la vie musicale fut dominée pendant près de deux siècles par les Italiens, et majoritairement par les Vénitiens, ou du moins par des musiciens originaires des villes du nord de l'Italie. Les deux premiers maîtres de chapelle furent Giovanni Priuli et Giovanni Valentini, des disciples de Giovanni Gabrieli. Priuli était déjà au service de l'archiduc Ferdinand à Graz, avant que ce dernier ne devienne empereur. Son œuvre s'apparente au style vénitien polychoral, mais aussi à l'art du madrigal. Il reste donc essentiellement un polyphoniste, ce dont témoigne le motet confié aux instruments qui figure dans cet enregistrement. Ses successeurs, Valentini et surtout Barthali, apporteront leur savoir-faire dans le domaine de la musique instrumentale. Mais Barthali, violoniste virtuose, chef de file d'une grande tradition violonistique autrichienne (ses héritiers directs étant Johann Heinrich Schmelzer et Heinrich Ignaz Franz von Biber), était aussi compositeur de musique vocale sacrée et profane. Il nous a laissé un très vaste catalogue d'opéras, d'oratorios, de messes et d'autres compositions religieuses, écrit

durant plus de quarante années au service de la cour sous Ferdinand II et Ferdinand III.

Les compositeurs réunis dans cet enregistrement ont tous eu à titres divers des relations avec la cour impériale. Marco Antonio Ferro y fut luthiste. Nous n'avons conservé de lui que les *Sonate a due, tre & quattro* op. 1, un recueil publié à Venise en 1649 qui comporte des sonates destinées à diverses formations de vents ou de cordes, dans lesquelles il précise parfois l'usage du théorbe, son instrument, pour la basse continue.

Originaire de Brescia, Massimiliano Neri fut organiste à San Marco à Venise dès 1644, juste après le décès de Monteverdi. Anobli par Ferdinand III, il séjourna à Vienne à l'occasion du mariage du souverain. Par la suite, c'est à Bonn que se passa sa carrière. La sonate qui figure dans ce programme provient de son deuxième recueil de musique instrumentale, publié à Venise en 1651. Elle a la particularité de proposer une instrumentation très originale : un ensemble de violons et - ce qui est très rare, mais que l'on rencontrera justement en Autriche durant la deuxième moitié du XVII^{e} siècle chez Schmelzer et Biber - un ensemble de flûtes à bec. Le recueil est également dédié « *Alla sacra Cesarea Real Maesta di Ferdinando Terzo* ».

Giovanni Battista Buonamente est originaire de Mantoue et fut attaché, comme violoniste, au service de la cour de Vincent de Gonzague. Il y fut actif à l'époque où Monteverdi y était maître de chapelle, mais resta en place après le départ de ce dernier. Il fit partie des musiciens qui accompagnèrent la princesse Eleonora de Gonzague lors de son mariage avec Ferdinand II à Vienne, en 1622. Par la suite, il resta au service de la cour impériale, de 1626 à 1631, jouant un rôle important durant les cérémonies du sacre du futur Ferdinand III comme roi de Bohème en 1627. La sonate qui figure dans ce programme illustre bien le langage volontairement virtuose de ce violoniste ; elle est écrite sur le thème du jadis célèbre

Ballo del grand Ducca, pièce conclusive des intermèdes de la *Pellegrina* écrits en 1589 par Emilio de Cavalieri pour le mariage de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine.

Aveugle de naissance, le Vénitien Martino Pesenti était claveciniste et organiste. Il se consacra surtout à son instrument et à la composition de musique profane. Ses divers recueils de musique pour le clavecin ou pour divers instruments sont consacrés majoritairement à la musique de danse. Il fut protégé par l'archiduc Léopold et divers ambassadeurs viennois à Venise.

Dans ce domaine de la musique instrumentale, la personnalité de Dario Castello est encore sujette à de nombreuses hypothèses. Chef des instruments à vent à San Marco, sous la direction de Monteverdi, ce brillant virtuose nous est connu seulement par deux publications de musique instrumentale dont le succès fut considérable, puisqu'elles furent rééditées à plusieurs reprises, même après sa mort, et l'on trouve certaines de ces œuvres dans diverses copies manuscrites, dont la *Sonata quarta* du *Libro Secondo* dans un manuscrit viennois. Castello n'hésite pas, dans la préface du Premier Livre (1621), à présenter ses compositions comme des œuvres de grande virtuosité « afin de respecter le style moderne aujourd'hui reconnu de tous » tout en signalant sur un ton quelque peu rassurant que « rien n'est difficile quand on y prend du plaisir ». En 1629, il dédie son Second Livre, édité à Venise, à l'empereur Ferdinand II.

En 1657, Ferdinand III décèdait. Le premier empereur muscien avait nourri sa vie de musique. Il avait étudié la composition avec Giovanni Valentini et nous laissa diverses partitions de musique vocale religieuse et profane, y compris un *Drama musicum*. Dédicataire de nombreuses publications, il avait su aussi s'entourer d'interprètes de très haut niveau, dont bon nombre d'Italiens, mais il n'avait pas négligé ses compatriotes, leur offrant des emplois respectables. Son claveciniste et organiste Johann Jacob Froberger, disciple du grand Frescobaldi à Rome, était aussi chargé de missions diplomatiques qui lui

permirent de parcourir l'Europe comme ambassadeur de l'Empire. L'émotion des deux grandes lamentations de Schmelzer (pour les cordes) et de Froberger (pour le clavecin), écrites au moment du décès de l'empereur-musicien, ne sont pas de simples œuvres de circonstance ; elles sont le reflet d'une profonde tristesse, celle de la perte d'un protecteur, certes, mais peut-être aussi d'un ami plus intime qui, malgré ses très hautes fonctions, partageait avec ses musiciens la passion de la musique.

JÉRÔME LEJEUNE

VENEZIANISCHE DIALOGE

Der «Concerto delle donne» entstand am Ende des XVI. Jahrhunderts in Ferrara, vereinigte die namhaftesten Sängerinnen der Zeit und verbreitete sich sehr rasch in ganz Italien. Die Erben des Madrigalstils, darunter auch Monteverdi, gaben sich den lieblichen Harmonien dieser von einem Basso continuo unterstützten Vokalduette hin, gleich ob es sich um geistliche oder weltliche Musik handelte.

Als getreues Spiegelbild der Vokalmusik folgte die Instrumentalmusik rasch und schlug ebenfalls diesen neuen Weg ein. So entstand ein bedeutendes Repertoire für zwei Sopraninstrumente, «due canti», wobei häufig der Zink («Cornetto») angegeben wird, den man als das Instrument lobte, das am fähigsten sei, die menschliche Stimme nachzuahmen, aber auch die Geige, die in dieser Epoche ihre ersten Adelsprädikate errang.

Im Laufe des XVI. Jahrhunderts setzten die Virtuosen eine hoch entwickelte Ausübung der Instrumentalmusik durch. Das Aufkommen neuer stilistischer Prinzipien, des «Recitar cantando», der von einem Basso continuo begleiteten Arie, gab ihnen neue Ziele. Die Verzierungskunst des Gesanges, die neue Ausdruckskraft, die durch die von einem Basso continuo unterstützte isolierte Melodie entstand, stellte für sie eine Art neues Leben dar. Es ist ganz offensichtlich, daß die Instrumentalisten die Fähigkeit zu ergreifen ebenso für sich beanspruchten wie die Sänger: auch sie konnten rezitieren, singen, Zwiegespräche führen. Zwar fehlten ihnen gewiß die Worte, doch hatten sie schon immer, bereichert durch ihre «Colla parte-Erfahrung, gelernt, mit ihrem Instrument zu «sprechen».

Das Programm dieser CD ist den Musikern, Instrumentalisten aber auch Komponisten gewidmet, die in der Umgebung Monteverdis am Hof von Mantua oder in der Markuskirche von Venedig gewirkt haben.

Es ist bekannt, daß Monteverdi selbst auch Instrumentalist war. Er war zunächst als Gambist am Hof von Mantua engagiert Doch abgesehen von der monumentalen *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis* der *Vespro della Beata Vergine* ist uns kein Instrumentalstück seines Schaffens erhalten, wenn man von einigen Ritornellen oder Sinfonias, die in seine geistlichen oder weltlichen Vokalwerke eingeschoben sind, absieht.

Dieses Fehlen der Instrumentalmusik ist zweifellos dadurch gerechtfertigt, daß es in seiner Umgebung genügend ausgezeichnete Instrumentalisten gab, die absolut fähig waren, die Instrumentalmusik selbst zu komponieren, über die er für die Organisation seiner Gottesdienste verfügen konnte.

Der in Mantua geborene Salomone Rossi stand praktisch sein ganzes Leben lang im Dienst der Gonzagas. Selbstverständlich hatte er also einige Jahre lang enge Beziehungen zu Claudio Monteverdi. Neben verschiedenen Bänden von Vokalmusik schrieb er vier Bücher mit Instrumentalstücken, die 1607, 1608, 1623 und 1622 veröffentlicht wurden. Der Ausdruck «Sonate» scheint nur in den letzten zwei Bänden auf, und Trio-Kompositionen sind die häufigsten. In der *Sonate in dialogo* wechseln einfach zwei Instrumente ab, wobei jeweils eines nach dem anderen eine Phrase spielt, dann eine zweite, und schließlich wird das Stück im Trio beendet. Seine Kompositionen sind, ehrlich gesagt, vom technischen Standpunkt her recht einfach. Das ist aber nicht der Fall für einige andere Komponisten, die unmittelbarer im Dienst Monteverdis in Venedig standen.

Giuseppe Scaranis Laufbahn verlief wie die Monteverdis. Er war Organist an der Karmelitenkirche in Mantua und trat im Jahre 1629 als Sänger in den Dienst der Markuskirche. Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte er seinen einzigen Band Instrumentalmusik. Seine Sonaten sind durch einen vokalen Stil gekennzeichnet, den ein Komponist geistlicher Musik ja nur vorziehen konnte.

Mit Castello treten wir mitten in die spezifischere Welt der Instrumentalisten /Virtuosen (und

Komponisten). Von Castellos Biographie weiß man nur sehr wenig, abgesehen davon, daß er in Venedig geboren wurde und in der Markuskirche für die Blasinstrumente verantwortlich war. Seine Sonaten sind brillanter als die Scaranis oder Rossis und fordern ihre Interpreten mehr. Auch ihre Form ist höher entwickelt, die Abschnitte zahlreicher und verschiedenartiger. Die Trio-Komposition ist in den zwei Bänden der *Sonate concertate* (1621 und 1629) vorherrschend, doch findet man dort auch Stücke zu viert, in denen die tiefen Instrumente (Posaunen, Fagotte) mit derselben Virtuosität behandelt werden wie die Diskantinstrumente (Zinke oder Violinen).

Der aus Brescia stammende Biagio Marini war zwischen 1615 und 1620 als Geiger an der Markuskirche engagiert. Anschließend führte ihn seine Karriere in andere italienische Städte aber auch nach Deutschland an den Hof von Neuburg. Er wird als einer der ersten Violinvirtuosen betrachtet; beim Spielen verwendet er mehrere neue Techniken darunter die Polyphonie über zwei oder drei Saiten. Seine verschiedenen Bände, die zwischen 1617 und 1655 veröffentlicht wurden, enthalten unterschiedliche Formen, die von der Tanzmusik bis zu den Sonaten mit noch recht freier Struktur gehen. Obwohl er den Triosonaten oder sogar denen für drei oder vier Instrumente noch eine wichtige Bedeutung zumißt, so finden im Werk Biagio Marinis auch Sonaten für Violine und Basso continuo Platz, in denen er einem demonstrativeren Stil der neuen Virtuosität freien Lauf lassen kann.

Marco Uccellini, der in seinem hier aufgenommenen Werk den überschwenglichen «Bergamasca»-Baß verwendet, war einer der Musiker, dem die Violintechnik in der Mitte des XVII. Jahrhunderts ihre Entwicklung besonders zu verdanken hat. Er war an mehreren Orten, darunter am Hof der Este, tätig, und seine ersten Werke wurden in der Dogenstadt veröffentlicht.

Giovanni Picchi hingegen war im venezianischen Musikleben zu Beginn des XVII. Jahrhunderts einer

der berühmtesten Virtuosen der Tasteninstrumente. Trotz seines sehr kurzen Lebens war sein Ruf über die Grenzen hinausgedrungen. Seine Cembalomusik ist hauptsächlich den Toccaten und Stücken gewidmet, die von Tanzmotiven inspiriert sind, so etwa dem *Passemezzo*, bei dem sich die zwei Tasteninstrumente (Cembalo und Orgel) die Verzierungen streitig machen. Tarquinio Merula teilte seine Karriere als Organist und Kirchenkomponist zwischen seiner Heimatstadt Cremona und Bergamo. Sein Werk wurde zum Großteil in Venedig veröffentlicht.

Das Programm dieser CD enthält auch einige Werke, die zu der Musik Monteverdis direkte Beziehung haben. Zu Beginn des XVII Jahrhunderts waren mehrere Basso-continuo-Motive richtige «Standards» geworden, wie man heute im Bereich des Jazz sagen würde: Ciaccona, Bergamasca, absteigende Tetrachorde usw. Wie seine Zeitgenossen verwendete sie auch Monteverdt oft. Nennen wir nur die berühmte «Ciaccona», die er in *Zeffiro torna* für zwei Tenöre und Basso continuo einsetzt, oder die «Bergamasca», die dem *Laetatus sum* (des posthumen Bandes *Messa a quatro voci e salmi*, 1650 von Vincenti veröffentlicht) als Baß dient.

Monteverdi bediente sich auch häufig des absteigenden Tetrachords als Baß für seine ergreifendsten «Lamenti», unter denen das *Lamento della Ninfa* eines der unumgänglichen Modelle für das gesamte XVII Jahrhundert war. Dieses Ostinato findet sich in der *Passacaglia* von Kapsberger wieder sowie in der *Sonata à 3* von Francesco Cavalli, der Organist der Markuskirche und als echter Schüler Monteverdis sowohl Kirchenmusiker und als auch Opernkomponist war. Sein 1656 veröffentlichter Band *Musiche sacre* zeigt die Bedürfnisse der liturgischen Musik deutlich: Vokalwerke aber auch einige Sonaten, deren Funktion eng mit dem Gottesdienst in Zusammenhang steht.

Auf dem Höhepunkt des Ruhms der venezianischen Basilika drückten die Vokal- und die

Instrumentalmusik dieselben Gefühle aus. Vokalstücke auf Instrumenten zu spielen, war damals noch gang und gäbe. In Hinblick darauf stellt auf unserem Programm auch die Instrumentalinterpretation der äußerst zarten Motette Monteverdis, *Venite siscientes*, eine andere Weise, den «illustrissime» Claudio zu ehren, dessen Vokalduette die Modelle für jene "Canzoni", "Sonate concertate", "in dialogo" oder "In echo" bleiben, die untereinander mit ihrem Feuer, ihrer Virtuosität und ihrem Charme rivalisieren.

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

PER LA SETTIMANA SANTA

Oh, die Ihr diesen Weg geht, bleibet und sehet,
Ob es einen Schmerz gibt,
Der dem meinen gleicht.
Wundert euch darüber, Himmel,
Zerstört gewaltsam Eure Tore!
Hört, Himmel, leih dein Ohr, du ganze Erde,
Und wundert euch:Ich ernährte ihre Söhne,
Während sie mich verachteten,
Ich überhäufte sie mit Manna in der Wüste,
Während sie mich meiner Bitterkeit überließen,
Ich labte sie mit Wasser,
Während sie mir Essig gaben, als ich Durst hatte.
Bleibet daher und sehet, ob es einen Schmerz gibt,
Der meinem Schmerz gleicht.
Hört, Himmel, leih dein Ohr, du ganze Erde,
Und wundert euch darüber:
Ich verherrlichte ihre Söhne,
Während sie mich verachteten,
Ich öffnete das Meer vor ihnen,
Während sie mir die Seite mit ihren Lanzen
öffneten, für sie bestrafte ich Ägypten,
Während sie mich verrieten und geißelten.
Bleibet daher und sehet,
Ob es einen Schmerz gibt,
Der meinem Schmerz gleicht.

Diese Worte waren in der Karwoche bei den «Lektionen der Finsternis» in der Sankt-Markus-Kirche von Venedig auf eine Musik des Vizekapell-meisters.Alessandro Grandi zu hören. «Die Kerzenbeleuchtung wurde dabei jeweils nach jedem Psalm der Laudes bis zur letzten Antiphone geringer; schließlich blieb eine einzige brennende Kerze in der Basilika. und das Benedictus wurde in fast vollkommener Dunkelheit gesungen. Darauf folgten die Litaneien, bei deren Ende der Schein der letzten Kerze mit einem Olivenzweig. gedämpft wurde. Der

Gesang war sehr traurig., und viele vornehme Herren waren gekommen, um dem Gottesdienst in dieser Kirche beizuwohnen ...».

Als integrierender Bestandteil der Liturgie mußte die Musik den reichen Symbolismus dieses Zeremoniells widerspiegeln. Das geschah in erster Linie durch ihre Notation und war durch die bewußte Verwendung eines Versetzungszeichens sichtbar: das (#), das bei jeder Erwähnung des Kreuzes (x) als Symbol Christi und seines Leidens auftaucht.

In die Figur der aufsteigenden Chromatik eingegliedert, stellt es in idealer Weise den Kreuzweg dar. Außerdem wird die optische Figuralität auch durch die äußerste Spannung der musikalischen Phrase. in der Sonata a 2 hörbar, die ein Auszug aus den «Concertos ecclesiastici» von CIMA ist und den langsamen, mühevollen Aufstieg auf Golgotha beschreibt.

Diese «chromatische Art» findet man auch bei absteigenden Figuren und besonders auf Quarten. Als rhetorische Musikfigur mit dem Namen «Passus duriusculus» wieder. Diese musikalische Niederschrift einer Klage drückt all den Schmerz und die Trauer aus, von der die Liturgie der Karwoche geprägt ist, und weist außerdem durch das Zeichen des Kreuzes (#) auf Christus hin.

Die Figur ist in der Pssionsmusik allgegenwärtig: als Motiv der instrumentalen Sinfonia, von der das O vos omnes durchzogen wird, im Dialog der Seele und der Jungfrau von Francesco Castello («Ach wie bitter war es ...»), im 2thematischen Fugensatz von Francesco Turini und schließlich im Stabat Mater von Sances, in dem es zu einem andauernden, schmerzlichen Basso ostinato wird.

Ein anderes kompositorisches Verfahren der italienischen Musik um 1600 ist das Echo, ein auditives «Gedächtnis», das in der geistlichen Musik als rhetorische Figur der Erinnerung seinen Platz findet. Das ist im O sacrum convivium (Oh heiliges Mahl ...) der Fall, in dem die Erinnerung an das letzte

Abendmahl wachgerufen wird und «wo das Andenken an das Leiden Christi gefeiert wird».

Die Musik der Karwoche war dennoch nicht ausschließlich der Liturgie gewidmet. Ganz im Gegenteil verlieh ihr die Idee der Buße eine bescheidenere Rolle als sonst üblich und führte sie eben dadurch aus den heiligen Stätten hinaus. So entstand ein Repertoire von «Madrigali spirituali» und von «Dialoghi», das dieser Periode eigen und für die Oratorien (oratorii). und Bruderschaften sowie für den Hausgebrauch bestimmt war. Die Texte konnten in Latein sein, aus dem neuen Testament stammen (Mulier, cur ploras hic) oder freie Dichtungen sein, oder sie waren auf Italienisch («volgari») wie die Monologe Peccator pentito und La maddalena riccorre alle lagrime auf einen Text ... des römischen Kardinals Ubaldino.

Selten wurden sie auf der Orgel begleitet, denn dieses Instrument war für die Messe bestimmt, öfters auf dem Cembalo, der Theorbe, dem Chitarrone., der Harfe, dem Violone ... und besonders dem Lirone, einem Streichinstrument mit Resonanzsaiten, das besonders gern für dieses Repertoire von strengem Charakter eingesetzt wurde. «... der es erfunden hat, war ein Mann von großem Verstand, denn man findet dabei alle Dissonanzen, die sich in Konsonanzen auflösen, und mehr als jede andere ergreift eine solche Harmonie vor allem bei traurigen, schmerzlichen Dingen die Seele des Zuhörers ...».

Im «Hell-dunkel-Kontrast» zu so viel Leid wurden auch die stärkste Freude und der lebhafteste Jubel, die aus den Texten des Auferstehungstages hervorgehen, in der Musik mit eigenen Figuren ausgedrückt. Dazu gehörten einerseits der Dreierrhythmus, als Tanzrhythmus ein körperlicher Ausdruck der Freude, aber gleichzeitig auch eine akustische Darstellung der Zahl 3: Symbol für die Perfektion der Dreifaltigkeit sowie für den 3. Tag, also den der Auferstehung. Daher findet man diesen Dreiertankt im Et resurrexit tertia die von Monteverdi (und am 3. Tage stand er wieder auf), im *Regina*

coeli von Graziani (Antiphone für Ostern: Himmelskönigin, freue dich!) und im *Exultate Christo* von Granchini (Erfreuet euch in Christus, kündet seinen Sieg und seinen Triumph!). Das *Laudate Dominum* von Monteverdi, ein Jubelpsalm, der mit den 150 «Lobgesängen» König Davids endet, wurde ebenfalls am Ostertag gesungen. Es ist nicht nur im Dreierrhythmus geschrieben, sondern auch auf den Basso Ostinato von *ciaccona*, einer anderen rhetorischen Figur der Begeisterung. Das *Cappricio sopra 7 note* von Cazatti nimmt die Ostinatolinie (Basso ostinato) wieder auf, wobei es nur den Synkopenrhythmus fortläßt, um den 82 Variationen der *Soprani*-Instrumente größere Freiheit zu gewähren.

Solche Figuren waren nicht der geistlichen Musik vorbehalten: in der improvisierten Musik findet man die Grundlagen der Ostinati, und der «Passus duriusculus» ist also eine Chromatik (wörtlich «Färbung») des Passacagliabasses wie bei der Version für Erzlaute von Piccinini. (Passacalle, passacaglio, usw.).

Monteverdi benutzte ihn unter anderem in seinem «Lamento della ninfa, madrigale in stile rappresentativo». Was den «Ciaccona-Baß» betrifft, so findet man ihn ebenfalls in zahlreichen Madrigalen und Opern dieser Zeit, wobei er immer extravertierte Freude ausdrückt. Diese geistlich-profane Ambivalenz der geistlichen Musik wurde in ihrer Zeit von den Vertretern der Kirche und ganz besonders von Rom regelmäßig kritisiert. Venedig allerdings als führende Stadt in Norditalien, die so stolz auf ihre politisch-religiöse Freiheit war, handelte oft den päpstlichen Bullen zuwider, so daß es sogar im Jahre 1606 von Papst Paul V. exkommuniziert wurde. Die Dogenstadt behielt dennoch ihre Identität und ihre Vorliebe für eine Symbiose des künstlerischen Ausdrucks, die von der sozialen Funktion unabhängig war. Zweifellos fand sie in Claudio Monteverdi. den würdigsten Vertreter dieser humanistischen Strömung, für die die Gefühlsäußerung keinen Verstoß gegen den Ausdruck des

Glaubens darstellte, sondern vielmehr seine Wahrheit.

«... und glauben Sie, daß der moderne Komponist auf den Grundlagen der Wahrheit schreibt». (Monteverdi,Vorwort der 5. Madrigalenbuch, Venedig 1605).

JEAN TUBERY

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

BIAGIO MARINI

Sein Leben

Biagio MARINI wurde 1597 in Brescia (Lombardei) geboren. Sein Geburtsjahr ist uns aufgrund eines Dokuments bekannt, das 1641 datiert ist und von Marini selbst unterzeichnet wurde : «Poliza di me Biagio Marini, cavaliere del serenissimo Palatino di Noiburg (sic), Ducca di Baviera et cittadino et hab. In Brescia... Io Biagio Marini, d'ètà d'anni 44.» Was Marinis musikalische Ausbildung betrifft, so kann man nur einige Hypothesen aufstellen : das Geigenspiel hat er vielleicht bei Giovanni Battista Fontana gelernt, der ebenfalls aus Brescia stammte, und, als Marini ein Kind war, einen großen Namen als Geiger hatte. Sein Onkel Giacinto Bondioli, von dem sich eine «Canzon instrumentale» im ersten Band befindet, den sein Neffe Biagio im Alter von 20 Jahren herausgab (*Affetti musicali*, Venetia, 1617, vgl. *La Soranza, La Foscarina*) hat ihm vielleicht Kompositionsunterricht gegeben.

Wie dem auch sei, er bekleidet seit 1615 den sehr begehrten Geigerposten an der Markuskirche in Venedig, deren Leitung ein neuer Kapellmeister namens Claudio Monteverdi übernommen hat. Hier ist zu bemerken, daß er im Jahre 1618, d.h. ein Jahr vor Monteverdis berühmter Fassung, die seither als die erste ihrer Art in der Musikgeschichte gilt, eine Lettera amorosa herausgibt! Marini bleibt nur einige Jahre in Venedig, denn im Jahre 1620 findet man ihn in seiner Geburtsstadt Brescia wieder, wo er anscheinend die Posten eines Maestro di capella in Santa Eufemia, eines Orgelspielers im Dom der Stadt und den eines «Capo della musica degli signori accademici erranti», d. h. eines «Musikalischen Leiters der Herren der Akademie der fahrenden Ritter» gleichzeitig innehatte.»

Wir wissen, daß die Mitglieder dieser Akademie verpflichtet waren, sich in Musik, Malerei, Tanz sowie Fecht- und Reitkunst zu üben, was möglicherweise einige Jahre später eine entscheidende Rolle bei der Erhebung des Musikers in den Rang eines Ritters spielte. Diese allzu zahlreichen Aktivitäten übt Marini aber nur vorübergehend aus, denn im Jahre 1621 steht er bereits im Dienst des Herzogs Farnese von Parma, und das zur gleichen Zeit wie der Maler Leonello Spada (der zuweilen auch Musik macht und mehrere Gemälde, die spielende Musiker darstellen, malt, darunter das hier auf der Titelseite abgebildete « Konzert»).

Unser reiselustiger Musiker verlässt die Stadt zwei Jahre später (1623) freiwillig wieder («se n'è andato dall servizio», berichten die Archive), diesmal um die Alpen zu überqueren und sich in Neuburg (an der Donau) niederzulassen, wo er vom Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm angestellt wird. Hier scheint er eine gewisse Stabilität zu finden, denn er heiratet im November desselben Jahres. Zu diesem Anlass erhält er «ein Fass voll von gutem Neckarwein und einen halben Zentner Karpfen» vom Grafen, da er um «ein bißchen Wein und Fisch (...), die notwendig sind, um meine Hochzeit in Ehren zu feiern» gebeten hat. Er bleibt unter dem Schutz des Grafen bis ins Jahr 1649, eine lange Zeit, die jedoch - um ehrlich zu sein - von Aufenthalten in Italien (Padua 1634, Brescia 1641), aber auch in Düsseldorf und Brüssel, wo der Graf ebenfalls eine Residenz hat, unterbrochen wird.

Im Jahre 1649 kehrt er endgültig nach Italien zurück, und zwar zunächst nach Mailand, wo er im selben Jahr sein *Concerto terzo delle musiche da camera* (vgl. *Grotte ombrose*) veröffentlicht. Daraufhin lässt er sich 1652 in Ferrara als «Maestro di capella delli cavalieri nell'academia della morte» nieder und schließlich im Jahre 1655, dem Jahr der Veröffentlichung seiner zwei letzten Bände, in Venedig an der «Santa Maria della scala». Er stirbt 1655 in dieser Stadt, nachdem er in seinem Testament den Wunsch

geäußert hat, wie sein berühmter Vorgänger Giovanni Gabrieli in San Stefano begraben zu werden. Doch die Dogenstadt wird «diesem Wunder Europas, wenn nicht der Welt, diesem neuen Orpheus, der nicht geringer als der erste ist» (Francesco Arecordi, Venezia 1624) diese letzte Ehre nicht erweisen, vielleicht weil er seinen Dienst in der Basilika zu früh verlassen hatte.

Sein Stil und seine Epoche

Biagio Marini spielte verschiedene Instrumente hervorragend; doch als Geiger, was sozusagen sein Beruf war, trat er als einer der außerordentlichsten, einzigartigsten hervor. «Er spielte mit solcher Vortrefflichkeit, indem er der Sanftheit der Harmonie die gleichsam ausgedrückte Natürlichkeit der Worte hinzufügte, so daß er die Zuhörer geradezu in Extase versetzte ...» (Cozzando, libreria bresciana, 1694). Diese posthume Beschreibung Marinis verrät uns zwei grundsätzliche, untrennbare Aspekte seiner Kunst : ihre «Seltenheit» oder Einzigartigkeit einerseits und ihre rethorische Beredtheit andererseits.

Beide sind selbst im Titel seiner zwei charakteristischsten Instrumentalmusikbände enthalten : die *Affetti musicali*, Opus 1 (1617) und die Sonate ... con altri curiose e moderne inventioni, opus 8 (1629). Der erste, die musikalischen «Affekte» (Gefühle), fordert durch diesen Ausdruck den Zugang der Instrumentalmusik zu der neuen Ausdrucksform der menschlichen Leidenschaften in der Musik, die bis dahin das Vorrecht der «Vox naturalis», der menschlichen Stimme, war. Bis dahin bildeten die Instrumente den Hintergrund, vor dem sich die menschliche Stimme und die Stimmen der Polyphonie entfalteten, nun aber werden sie zur Hauptfigur : wie durch Spiegelung finden sie nicht nur die Klangfarben und Formen ihres Modells, d. h. des Gesanges, sondern über die gemeinsame

Musiksprache, in der die Stimme sozusagen die Spuren des Textes hinterlassen hat, auch deren Aussage ... das ist mit der «gleichsam ausgedrückten Natürlichkeit der Wort» von Biagios Geige gemeint. Sein zweiter Instrumentalband, Opus 8, wird in den ersten Jahren der Neuburger Periode herausgegeben.

Marini hat zu dieser Zeit bereits zahlreiche Reisen hinter sich, hat Erfahrungen gesammelt und beherrscht nun einen Stil, der seine «Seltenheit und Einzigartigkeit» ausmacht, in einem Werk, dessen Titel auf die «merkwürdigen, modernen Erfindungen» hinweist. Das «Einzigartige» und das «Merkwürdige» entspringen beide aus ein und derselben Idee der Marginalität und damit der Seltenheit. Sie sind auch entschieden modern, wenn man damit übereinstimmt, dass « sich die Modernität bewusst oder unbewusst durch eine Verherrlichung der tiefen Subjektivität, der Leidenschaft, der Einzigartigkeit, des nicht Greifbaren ... durch das Sprengen der Regeln und das Eindringen der Persönlichkeit ausdrückt.» (Jean Baudrillard).

Tatsächlich werden die traditionellen Werte in der Zeit Marinis (und besonders in den ersten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts) gründlich in Frage gestellt. Diese Epoche hat eine «historische und polemische Änderungs-, und Krisenstruktur, in der die Modernität zu einem kulturellen Imperativ wird». Dieses Hin und Her zwischen der Moral der Tradition und der des Wandels drückt sich ganz besonders in der Literatur durch die «Querelle des Anciens et des Modernes» (Streit der Alten und Neueren) aus, der zu Ende des XVII. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht.

In der Malerei ist dieser Bruch bei den verschiedensten Gattungen festzustellen, wie z.B. in der Ikonographie der musikalischen Szenen, wie «Das Konzert» von Leonello Spada bezeugt. Diese Gattung betont in der Renaissancezeit das Konzept der Harmonie und der Koordination der Spieler, die meistens eine Familie oder Personen als Sinnbilder der drei Altersklassen darstellten. Spadas Bild

hingegen zeigt junge Musiker bei der Probe (oder einer Unterrichtsstunde) und betont dabei die Profile, was den zufälligen, vergänglichen Charakter der Aktion hervorhebt. Er unterstreicht eher die anekdotenhafte Seite der Szene als die musikalische Harmonie und damit eher eine «Praxis» als eine Idee. In diesem Verlust des sakralen Charakters liegt die Modernität dieser Malerei.

Biagio Marinis Werk

Der Beginn dieses Jahrhunderts bringt in der Musik auch die Entstehung der Oper und des Oratoriums mit sich. *Euridice* von Peri sowie *La rappresentazione di Anima e di corpo* von Cavalieri (beide aus dem Jahre 1600) sind Folgen des «Stile nuovo »oder «Stile rappresentativo». Im Jahre 1605 legitimiert Monteverdi die Möglichkeit einer «Seconda pratica», d.h. einer Veränderung, im Gegensatz zur « Prima Pratica» der Tradition. Diesen Formen- und Inhaltsumsturz in der Gesangskunst wird Marini auf sein bevorzugtes Gebiet, nämlich auf die Instrumentalmusik, übertragen, und zwar sucht er zunächst als Geiger eine spezifisch geigerische Musiksprache und bricht mit dem «Regolato al canto-Stil», der den Gesang kopiert und für « alle Arten von Instrumenten» geschrieben ist. So geht die Sonata per violino solo zum ersten Mal über fast drei Oktaven, während der Tonumfang bis dahin nur selten mehr als eineinhalb Oktaven ausmachte.

Das *Capriccio per due violini che suonano quattre parti* seinerseits ist ein wirklich wagemutiges Unterfangen, das darin besteht, ein «Ritournelle» mit vier Stimmen, das im Stile antico der Canzone geschrieben ist, von zwei doppelsaitig bespannten Violinen spielen zu lassen, wozu normalerweise die vier Instrumente der Familie der «Viole da brazzo» (Familie der Geigen vom Sopran bis zum Baß) notwendig gewesen wären ... es handelt sich also sozusagen um einen « Geigertrick».

Doch der Erfindungsreichtum Marinis beschränkt sich nicht auf seine Experimente als Geiger; er stellt für uns auch geradezu unglaubliche Instrumentalensembles zusammen, wie in der *Canzon per quattro violini o cornetti* (hier 4 Zinken) oder aber in der *Sonata per l'organo*, in der die Orgel das konzertante Instrument ist und mit dem Zink Zwiesprache hält. Die doppelchörige Kanzon (Intrada), die doch eigentlich einer archaischen Form angehört, erhält ihre Besonderheit durch einen Hell-dunkel Kontrast zwischen einem hohen Chor aus zwei Sopraninstrumenten, die in zungenfertigem Ton diskurieren, und einem tiefen Chor aus vier Posaunen, die sich eindrucksvoll feierlich geben. Auch in Hinsicht auf den musikalischen Satz werden traditionelle Formen wie die Variation mit soviel Eigenwilligkeit behandelt, daß das Modell (melodisches Thema oder harmonisches Gerüst) durch die Kreativität der Komposition sozusagen absorbiert wird; die Persönlichkeit des Künstlers gewinnt also die Oberhand gegenüber der Form, die er sich jedoch als Herausforderung selbst auferlegt. So wirbelt in der *Sonata sopra la Monica* die Melodie ununterbrochen von einer Stimme zur anderen, bis sie nicht wiederzuerkennen ist. Der Charakter selbst der Chromatik, der von intensivem Schmerz zeugt, wird in der *Sonata seconda* durch die überaus freundliche Melodie des Gegenthemas ins Liebliche verwandelt ... Überdies ist der Begriff selbst der Gesangs- oder Instrumentalform in der *Aria La Soranza* nicht mehr gerechtfertigt, da diese nichts anderes als eine Sinfonia (also grundsätzlich instrumental) ist, wobei der Beifall der Person, der sie gewidmet ist, «Es lebe das Haus Soranza!» (Die Soranzas waren eine venezianische Patrizierfamilie) geradezu unvermutet hinzukommt. Das Madrigal *Grotte ombrose* mit seinem Echoeffekt greift, um die dunkle Höhle zu schildern, auf die seltene Technik des doppelten Echos zurück, auf das die instrumentalen Sinfonie antworten, in dem sie die gleiche Methode anwenden. Das Instrument spiegelt somit das Echo tatsächlich wider ... ein Höhepunkt des «Trompe-l'oeil» und

Quintessenz des barocken Geistes !

Die *Passacaille* und das *Miserere* stammen aus den zwei letzten Opus (im ganzen sind es 22) und wurden in Venedig im Jahre 1655 herausgegeben. Sie wurden zehn Jahre vor dem Tod des Komponisten geschrieben und zwar zweifellos bewußt als letzte Werke. Tatsächlich trägt der letzte Vokalband den vielsagenden Titel der Bußfertigkeit Tränen, die David im Miserere vergoß, und das letzte Instrumentalbuch endet auf dem Passacalio, der auf dem Bass des «Lamento» aufbaut. Man kann sie also als den letzten musikalischen Willen eines Künstlers verstehen, dem man zwar keinen Grabstein auf dem San-Stefano-Friedhof von Venedig gewährte, der uns aber dafür eine Musik hinterlassen hat, deren Phantasiereichtum uns noch heute in Erstaunen versetzen und deren echtes Gefühl uns ergreifen kann.

JEAN TUBERY

DARIO CASTELLO : IN STIL MODERNO

I. Castello : Dario ? ...

An die freundlichen Leser :

Es schien mir, ich müsse diejenigen, denen es gefällt, meine Sonaten zu spielen, zu ihrer Befriedigung darauf hinweisen, dass diese Werke auf den ersten Blick schwer erscheinen ; dennoch mögen sie nicht den Wunsch verlieren, sie mehrmals zu spielen : denn durch das Üben werden sie leichter - nichts ist schwer, wenn man daran Freude hat. Dabei muss ich meinerseits zugeben, dass ich sie nicht leichter komponieren konnte, wenn ich den modernen Stil beachten wollte, der heute von allen anerkannt wird.

So lautet das Vorwort an die Leser des ersten Bandes der *Sonate concertante di Dario Castello venetiano,* wie sich der Komponist in der ersten, 1621 in Venedig erschienenen Ausgabe nennt. Nur diese wenigen Zeilen sowie eine Widmung an Kaiser Ferdinand II. im zweiten Band sind und von ihm erhalten. Das ist umso bedauernswerter als die einzigen biographischen Kenntnisse, die wir über ihn haben, nur aus seinen musikalischen Veröffentlichungen stammen.

Wir erfahren auf der Titelseite des ersten Bands, dass er 1621 " Leiter der Kompanie der Blasinstrumente " in Venedig ist. Im Jahre 1625 wird er in der Ausgabe der Ghirlanda sacra, die seine einzige Motette Exultate Deo enthält, als " Signor Dario Castello " bezeichnet, und zwei Jahre später gibt er in seiner Widmung des zweiten Bands (die am 15. September 1627 unterzeichnet wurde) " D. Dario Castello " an, was man als " Don Dario Castello "auslegen kann, was aber auch " Di Dario ... " heißen könnte, wie wir später sehen werden. In der ersten richtigen Ausgabe des zweiten Bandes, der aus dem

Jahre 1629 stammt, ist zu lesen, dass er " Musiker der durchlauchtigsten Herrschaft von Venedig in San Marco " geworden ist. Das ist merkwürdig, da die so gut organisierten Archive der Markuskirche zwar tatsächlich 1624 das Engagement eines Posaunenspielers Francesco Castello sowie eines Geigers namens Giovanni Battista belegen ; doch von einem Dario ist keine Spur zu finden ... Die späteren Neuauflagen dieser beiden Sonatenbände geben uns keinerlei weitere biographische Auskünfte, abgesehen von der lezten, die 1658 beim Verleger Phalese erschienen ist und " D. Dario Castello già capo di compagnia " angibt. Zu diesem Zeitpunkt ist Castello also nicht mehr am Leben. Seit wann genau ? Das kann heute niemand mehr sagen ...

Die Tatsache, dass von einem Musiker des XVII. Jahrhunderts, der zu seinen Lebzeiten nur zwei Sonatenbände veröffentlicht hat, heute nur der Name bekannt ist, hat nichts Erstaunliches an sich : die Musikbibliotheken zeugen vor allem in Italien von ungemein vielen ähnlichen Fällen. Dagegen wird dies unbegreiflich, wenn man feststellt, dass Castellos Werk bereits zu seinen Lebzeiten internationale Anerkennung gefunden hatte. In einer Epoche, in der musikalische Neuauflagen realtiv selten waren, ist nämlich die vierfache Ausgabe des ersten Bandes (1621, 1629 und 1658 gleich zweimal) innerhalb von etwa vierzig Jahren etwas Außerordentliches - selbst die " Toccaten "-Bände des großen Frescobaldi errangen keinen solchen Erfolg. Diese einzigartige Musik verbreitete sich also in ihrem Jahrhundert über Grenzen und Generationen hinweg, und zwar nicht nur durch musikalische Drucke, sondern auch durch handschriftliche Kopien : zwei der Sonaten " a due soprani " (die dritte und vierte dieser Aufnahme) sind durch eine österreichische Handschrift bekannt, in der sich auch Werke von Fedeli, Legrenzi und Rosenmüller befinden. Diese Komponisten waren alle in der Markuskirche in Venedig tätig und erlebten ihre Blütezeit fast ein halbes Jahrhundert nach Castellos Schaffen. In Italien

selbst, also in der Heimat der Geige und der Virtuosität ... sowie deren untrennbarer Vereinigung, wurde ein ganzer Sonatensatz aus dem zweiten Band Note für Note in eine Sonate des großen Geigers aus Brescia, Giovanni Battista Fontana, aufgenommen, deren posthume Veröffentlichung aus dem Jahre 1641 stammt.

Wie ist daher das völlige Fehlen eines Dario Castello gerade dort zu erklären, wo man ein deutliches Zeugnis seiner Gegenwart finden müsste ? Die einzige Person mit diesem Namen und Vornamen, deren Existenz in Venedig in der Pfarre " Chiesa dei frari " nachzuweisen ist, hatte ein Kind, das 1586 früh verstarb. Es handelt sich also um eine frühere Generation, und alles weist darauf hin, dass es sich um den Vater von Giovanni Battista, von Francesco oder sogar von Bartolomeo, der auch als " Musico " eingetragen ist, handelt. Dabei ist die Ähnlichkeit der Biographie des " geheimnisvollen " Komponisten Dario mit der Giovanni Battista Castellos verblüffend : das Engagement an der Markuskirche zwischen 1621 und 1629 zuerst als Geiger, dann als Fagottist ; enge Kontakte mit Monteverdi und seinem Vize-Kapellmeister, Giovanni Rovetta, von denen auch einige Elemente in den Sonaten Darios zeugen ; die Wahrscheinlichkeit, dass beide demselben kirchlichen Orden angehört haben ; und schließlich der Tod Giovanni Battistas im Jahre 1649, also nach dem Jahr 1644, in dem Dario noch lebt, und vor 1658, in dem er der " verstorbene Dario Castello " genannt wird.

Von diesen Feststellungen ausgehend kann man sich leicht der Idee Eleonor Selfrige-Fields anschließen, die meint, Giovanni Battista sei unser Komponist und habe nur den Vornamen seines Vaters angenommen (der in Venedig damals weniger banal klang als Giovanni Battista) ... diese Hypothese ist noch verführerischer, wenn man die Widmung des zweiten Bandes kennt, dessen geheimnisvoller Beginn zu erklären ist, wenn man ihn aus dieser Perspektive versteht : " Es ist ein natürlicher Wunsch der Väter,

dass ihre Söhne leben und glücklich leben (...) Dasselbe Gefühl herrscht teilweise für die Schöpfungen des Intellekts vor, die unsere durch Studium und Arbeit hervorgebrachte Nachkommenschaft sind. So wünsche ich, dass diese neuen Sonaten, die, ehrlich gesagt, nicht ohne Mühe komponiert wurden, ein langes Leben haben und widme Sie Ihrer kaiserlichen Majestät ... zu Venedig, den 15. September 1627."

Wenn die Existenz des " Vaters " der Geschichte auch eine Aura von Geheimnis hinterlassen hat, so überlebt ihn seine künstlerische Nachkommenschaft tatsächlich fast um vier Jahrhunderte, wahrscheinlich weit über seine Hoffnungen hinaus ...

II. " Musica per chi si diletta "

Was das Werk selbst betrifft, so bietet es uns hingegen eine beispielhafte Klarheit ; das ist größtenteils der Notenschrift zu verdanken, die weit ausgearbeiteter ist als die der vorangegangenen Generation, und selbst die seiner Zeitgenossen : in dieser Hinsicht ist Monteverdi sein Gegenstück für die Vokalmusik, vor allem hinsichtlich der Genauigkeit und Eindeutigkeit der melodischen Verzierungskunst, die der Musik der beiden Komponisten einerseits das Zeugnis einer virtuosen Improvisationstradition ausstellt und ihr andererseits einen neuartigen Charakter hinsichtlich der Perfektion verleiht, mit der sich die Verzierungskunst in die Musiksprache eingliedert.

Dagegen besteht ein weiteres Rätsel, wenn man die Frage nach der Funktion dieser Musik erhebt. Wo und wann konnte eine so atypische Musik gespielt werden ? Auf den ersten Blick könnte man meinen, sie sei " für die Kirche " geschrieben, wenn man die Karriere des Musikers in Betracht zieht, die vor allem an die Markuskirche und ihre " Herrschaft " (d.h. an den Dogen und sein Gefolge) gebunden war. Tatsächlich enthalten zahlreiche Bände sakraler Musik auch Sonaten (oder " Canzoni "), die dazu

bestimmt waren, an Festtagen in die Gottesdienste (Messen, Vespern, Komplete usw.) eingefügt zu werden. Untersucht man jedoch die Instrumentalstücke dieser Bände, die zwischen 1621 und 1629,d.h. zwischen den Erscheinungsdaten von Castellos erstem und zweiten Band, veröffentlicht wurden, so merkt man, dass sie sowohl grundsätzlich als auch in der Form völlig verschieden von den Sonate concertate sind. Sie sind systematisch weniger ausgearbeitet (bis zu 2 oder 3mal kürzer), und der diskursive Aspekt ist weit weniger präsent : man " concertiert " weniger als in den Sonate concertate, und der einheitliche Charakter ist wichtiger als das Bemühen um Vielgestaltigkeit und Kontrastwirkung. Dennoch wäre es zu voreilig, daraus zu schließen, dass die Sonaten unseres Musikers nie beim Gottesdienst gespielt wurden ; einige davon enthalten nämlich gewisse Kompositionseigenarten und Klangeffekte, die sehr wohl zur Kirchenmusik gehören, zm Beispiel : der Tremoloeffekt der Sonata per soprano solo, der einem Orgelregister entspricht (dem " Voce humana " genannten Tremulanten) und bei den italienischen Orgeln des Seicento zu finden ist ; die Echotechnik der Sonata per due violini e due cornetti, die besonders für die Musik in der Kirche eingesetzt wurde, deren großzügige Akustik diesen Effekt, der " die Natur nachahmt ", erst so richtig glaubwürdig macht. (Er konnte also auch in der profanen Musik Verwendung finden, wenn es darum ging, die Hölle und andere " ländliche Grotten " ... darzustellen) ; der vom Ricercar abgeleitete fugierte Satz ist mit der Toccata, deren Abwechslung mit dem homophonen Stil die Motette des entstehenden Barocks charakterisiert, eine der Lieblingsformen der Orgelmusik. Die Sonata 15a per stomenti d'arco ist mit ihren vier Fugen, bei denen jeweils eines der Streichinstrumente die Exposition übernimmt und die Castellos vollendete Meisterschaft im Kontrapunkt verraten, in dieser Hinsicht eine Instrumentalübertragung.

Allerdings ist nicht ausgeschlossen, dass die neuartige geistliche Musik eines Monteverdi sehr

wohl mit den " kompositorischen Freiheiten " und vor allem mit der Vorliebe seines Musikers " Dario " für Hell-Dunkel-Effekte zufrieden war. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass die Ouvertüre des *Sonata 11a* (due violini et trombone - zwei Geigen und Posaune), die abwechselnd in dicht aufeinanderfolgenden lieblichen Adagios und funkelnden Presti geschrieben ist, an das *Confitebor alla francese* der *Selva morale* erinnert, in dem die Worte " sanctum et terribilis " in einem durchdringenen " Chiaroscuro " zwischen dem " Stile molle " des " sanctum " (Homophonien in langen Notenwerten) und dem " Stile concitato " des " et terribilis " (silbische Sechzehntelnoten, die kaum aussprechbar sind) ausgedrückt werden.

Der " Stile concitato ", den Monteverdi in seinem achten Madrigalband beschreibt, wurde eigentlicht zum ersten Mal in seinem 1624 im Palazzo Mocenigo uraufgeführten *Combattimento di Tancredi e Clorinda* verwendet. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, wenn man diese Kompositionsmethode (gehämmerte Sechzehntel in raschem Tempo auf derselben Note als Nachahmung von Trompeten- und Trommelsignalen) in der *Sonata 16a,* die " schlachtenartig " geschrieben ist (und deren Veröffentlichung erst 1627, also drei Jahre später, unterzeichnet wurde) wiederfindet. Hier handelt es sich ganz eindeutig um profane Musik, an der die " Palazzi " wie etwa der von Mocenigo großes Interesse zeigten und dadurch die Veröffentlichung solcher Musik förderten. Es konnte sich um den venezianischen Adel aber auch um den " Palazzo ducale " handeln, in dem viermal pro Jahr ein " Staatsbankett " für " La Signoria, il senato et gli ambasciatori " (die Herrschaft, den Senat und die Gesandten) stattfand. Ein Brief des französischen Botschafters Jean-Baptiste Duval aus dem Jahre 1607 berichtet, dass " während der gesamten Mahlzeit von einer kleinen Galerie des Palasts aus Musik gespielt wurde " ... Der Ausdruck " Palazzo " bezeichnete das architektonisches Bauwerk, schloss aber auch die Institutionen mit ein, und zwar sowohl die

religiösen (Ordensgemeinschaften oder « Scuole », Ospedali ...) als auch die profanen (« Accademie »). Einige « Accademie », die im allgemeinen der Dichtung und der rhetorischen Prosa gewidmet waren, hatten auch zur Musik besondere Beziehungen, so etwa die von Giulio Strozzi gegründete Academie mit dem treffenden Namen « Academia degli unisoni » oder die « Accademia dei desiosi », deren Blütezeit in die Jahre um 1630 fällt und die den Organisten und Komponisten Milanuzzi, der ebenfalls *Canzoni da sonare* geschrieben hat, zu ihren Mitgliedern zählt. Die « Scuole » und « Ospedali » standen ihnen hinsichtlich ihrer Instrumentalmusik in nichts nach : die berühmte « Scuola di San Rocco » (eine Art Tempel des « Chiaroscuro », der mit Gemälden und Kassettendecken von Tintoretto ausgestattet war) hatte 20 Jahre lang (von 1623 bis 1643) Giovanni Picchi zum Organisten, der einen umfangreichen Band *Canzoni per sonar* geschrieben hat. Der englische Reisende Thomas Coryat war am Tag des heiligen Rochus (einem 15. August) bei einem Konzert mit vielen Stimmen und Instrumenten anwesend, bei dem man auch eine Sonate für Zink und Violine hörte (die gleiche Besetzung wie bei der *Sonata 4a a due soprani* unserer Aufnahme).

Das Hauptinteresse der « Scuola di Santa Maria della carità », wo zahlreiche kunstvolle Bühnenausstattungen geschaffen wurden, galt dem Theater. Es ist gut möglich, dass man sich dort für Castellos sehr theatralische Musik interessierte. Das erste öffentliche Theater Venedigs (San Cassiano) wurde aber erst 1637 eröffnet, d.h. etliche Zeit nach dem Erscheinen des ersten Bands. Der theatralische Charakter der Form der *Sonate concertate*, die durch die Rhetorik ihrer Musiksprache getragen wurde, weckte wahrscheinlich das Interesse der « Accademie ». In der *Sonata decima* zum Beispiel sind recht eindeutig Elemente der rhetorischen « Disposition » zu erkennen : zunächst das Exordium (« Ouvertüre » für das Theater) in den Zinken durch die Deklamation des Grundakkords, auf die auf einen

gleichbleibenden Bass Kadenzläufe folgen. Danach die Narration (Exposition) mit dem Monolog des Solofagotts (adagio), der gemeinsam mit dem Tutti (tripla, allegro) durchgeführt wird. Sodann kommt die Konfirmation (Bestätigung) (bestehend aus Beweis/Widerlegung) in einem homophonen Adagio (alle Instrumentenparts sprechen mit " derselben Stimme " - homophonie - , d.h. im selben Rhythmus), und darauf folgt ihre Durchführung in einem kontrapunktischen Adagio. Schließlich folgt die Digression (Récit/Meditation), bei der das Gefühl spürbar werden muss, in einem chromatischen Adagio zwischen " Basso " (der Hauptperson) und " Soprani " (den " Gesprächspartnern "). Diese Aufeinanderfolge der Narration (Solo/Tutti), Konfirmation (Homophonie) und Digression (chromatisches Adagio) wird ein zweites Mal wiederaufgenommen (wie bei einem zweiten Akt), und darauf folgt die Peroration (Epilog oder " pathetischer Ruf "), die an das Exordium erinnert, indem sie ähnliche Elemente wieder aufnimmt (Arpeggi und Läufe auf Grundlage des Basso continuo). Die Schlusskadenz mit ihren Dissonanzen, die für Castellos zweiten Band charakteristisch sind, verleiht diesem Epilog das Pathos der barocken Tragödie als " Allegorie einer Reminiszenz des antiken Ideals ".

Als Folge der Ausstrahlung von Castellos Werks in Europa war seine Musik nicht den venezianischen Palästen vorbehalten. In Wien, am Kaiserhof Leopolds II., dem der zweite Band gewidmet ist, erklangen zweifellos ebenfalls seine strahlenden Bläser (Zinken und Posaunen), denen der " Capo di stromenti da fiato " eine schöne Rolle übertragen hatte. So schildern das im " da capo " nochmals aufgegriffene fanfarengleiche Anfangsmotiv der *Sonata duodecima* aber auch die grandiose Ausdrucksweise und der deklamatorische Charakter ihrer Soli den Prunk eines der größten Höfe der Barockzeit.

Im diametralen Gegensatz zu einer solchen musikalischen Emphase steht hier die friedliche *Sonata seconda* des ersten Bands. Sie ist " a due soprani " geschrieben (eigentlich mezzo soprani, die hier vom stillen Zink und Bratsche gespielt werden) und das Vorwort gibt an, dass sie sich " an die wendet, die sich

an der Musik erfreuen". Aus dem Substantiv " diletto " (Freude) vom Verb " dilettare " (sich freuen, etwas genießen) entstand das Wort " Dilettant ", das in dieser Zeit eine noch ganz positive Bedeutung hatte (man machte " zum Vergnügen " Musik, ohne den Begriff mit dem Anspruch auf entsprechendes Können zu verbinden). Tatsächlich war die Musik für Instrumentalensembles in den Laienmilieus Italiens gut vertreten, ebenso aber auch in Flandern, wo die Neuauflagen der zwei Bände vom Erfolg zeugen, den sie bei einem breiten Publikum erringen konnten.

Man kann nur mit Bedauern feststellen, dass Castello keine Vokalmusik geschrieben hat, wenn man von der Motette *Exultate Deo* absieht, die ein Unikum von bescheidenem Ausmaß darstellt und den neuartigen Stil der Sonaten nur sporadisch wiedergibt. " Dario " stellt diesbezüglich das Gegenstück zu " Claudio " (Monteverdi) dar, der nur eine einzige Sonate geschrieben hat ... (*Sonata sopra Sancta Maria* im berühmten *Vespro* von 1610) ..., wobei es sich nicht einmal um ein reines Instrumentalwerk handelt, da es auf einem vokalen Cantus firums aufbaut !

Wie sein " Maestro di capella ", der von der Vokalmusik und die entscheidende Entwicklung, die sie durch ihn erfahren sollte, ganz und gar erfüllt war, so widmete auch der Virtuose Castello " seine ganze Mühe " (wie er in der Widmung sagt) einer neuen Instrumentalmusik, einer Art Alter ego der " seconda prattica " des beginnenden Jahrhunderts. In unserer Zeit, in der die Opernhäuser ihre Pforten den Meisterwerken der ersten " Musikdramen " Italiens öffnen, scheint das Instrumentalkonzert derselben Zeit arm dagegen, sozusagen von Natur aus wegen seines " Schweigens " von der allgemeinen Diskussion ausgeschlossen. Für die " Kammer "- oder Orchestermusik der kommenden Jahrhunderte ist die Situation anders, denn man erkennt ihren Wert heute an. Wenn man André Maugars, einem französischen Gambisten des 17. Jahrhunderts glauben schenkt, so kann, wie er in seiner *Réponse faiste à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie (Antwort für einen Neugierigen über das Musikgefühl*

in Italien) schreibt, unsere Meinung zu dem Zeitpunkt, zu dem wir das uns gemeinsame Jahrtausend verlassen, ohne weiteres auf ein früheres Jahrhundert erweitert werden ...

Sie werden kaum glauben, mein Herr, wie sehr die Italiener diejenigen schätzen, die Instrumente ausgezeichnet spielen, und wie sehr sie die Instrumentalmusik der Vokalmusik vorziehen, da sie meinen, dass ein einziger Mann schönere Erfindungen hervorbringen kann als vier Stimmen gemeinsam, und dass sie einen Charme und Möglichkeiten besitzt, die die Vokalmusik nicht hat (...). Ich schließe an dieser Stelle ; doch fällt mir ein Verbrechen auf, dass ich aufgrund meines Gedächtnisses fast begangen hätte, wenn ich den großen Meister «Monteverde» vergessen hätte, der Komponist an der Markuskirche war und sowohl für die Instrumente als auch für die Stimmen eine bewundernswerte neue Art zu komponieren erfunden hatte, die mich zwingt, ihn Ihnen als einen der ersten Komponisten der Welt vorzuschlagen, von dem ich Ihnen die neuen Werke senden werde, wenn mir Gott die Gnade schenkt, nach Venedig zu kommen. Zu Rom, den ersten Oktober 1639.

JEAN TUBÉRY

PER IL SANTISSIMO NATALE

„Angelus ad pastores ait:
annuntio vobis gaudium magnum,
quia natus est vobis salvator mundi".

In diesen wenigen Worten der Weihnachts-Antiphon findet sich die Erklärung dafür, daß für dieses Fest, das eines der größten der christlichen Liturgie ist, so zahlreiche Musikstücke geschrieben wurden. Zunächst werden zwei Gestalten genannt, deren traditionelles Bild mit dem des Musikers assoziiert wird: der Engel („angelus") in den himmlischen Sphären und der Hirt („pastor") auf der Erde. Die große Freude („gaudium magnum"), die den Hirten vom Engel (von „aggelos", dem Boten) verkündet wird, ist auch synonym mit dem Wort Fest, und somit untrennbar mit der Musik verbunden; wobei die große Freude durch das Versprechen einer besseren Welt („salvator mundi") hervorgerufen wird, aber auch durch die Geburt eines Kindes („quia natus est vobis"), das gewiegt werden muß … natürlich mit Musik.

Die Engel sind in den Advent- und Weihnachtstexten an vielen Stellen präsent: der allererste ist Gabriel, der Verkündigungsengel, der vom Himmel herabsteigt, um der Jungfrau Maria zu verkünden, daß sie einen Sohn namens Jesus gebären werde. Er ist im *Dialogo della Madonna*, sowie in der marianischen Adventantiphon *Alma Mater Redemptoris* anzutreffen. Danach kommt der Engel, der den Hirten die frohe Botschaft verdündigt. Ihn findet man in der kurzen dreistimmigen Motette *Angelus ad pastores ait* des jungen Claudio Monteverdi, (der zur Zeit der Komposition 16 Jahre alt ist). Die Behandlung der Instrumente läßt die rhetorischen Elemente des Textes deutlich hervortreten: „Der Engel sprach zu den Hirten" (ein dreistimmiges Ricercar, bei dem eine Stimme nach der anderen „das Wort ergreift"), „Ich verkündige euch …" (punktierte

Rhythmen und aufsteigende Quart-Intervalle heben die Feierlichkeit der Botschaft hervor), „eine große Freude " (ein dreizeitiger Satz mit synkopierten Tanzrhythmen), „Denn der Erlöser der Welt ist geboren" (ein Ricercar, dessen absteigendes Motiv spiegelartig zum ersten Ricercar geschrieben ist und Anbetung und Demut vor der Krippe anregt). Mit der für ihn charakteristischen Phantasie macht Adriano Banchieri aus der gleichen Antiphon einen „Dialog zwischen zwei Englein", denn er verbindet zwei Seraphim, die die Heiligkeit des Herrn verkünden („duo seraphim clamabant") mit der Weihnachtsliturgie, in der sie eigentlich gar nicht präsent sind … doch wurde diese künstlerische Freiheit bei der Zusammenstellung des Textes keineswegs als ikonoklastisch empfunden, denn sie war insofern gerechtfertigt, als sie auf analoge Denkweisen zurückging. Man kann nämlich bei diesem Engelsduett auch an die Allegorie des „Engelschors, der den Herrn lobt" denken („natum vidimus, et chorus angelorum collaudantes Dominum"), der aus der Antiphon der Weihnachts-Lauden *Quem vidistis pastores* stammt und hier in einer Fassung von Antonio Ciffra zu hören ist.

Die Hirten, „die das Neugeborene gesehen haben", verschafften dem phantasmagorischen barocken Geist eine Reihe von „Hirten"-Musikstücken, so daß daraus sogar eine Instrumentalgattung wurde, deren berühmter Satz des *Concerto fatto per la notte di Natale* von Corelli zahlreiche Vorfahren hatte. Unter ihnen ahmt etwa die *Pastorale* für Orgel von Storace unmißverständlich das Spiel eines Dudelsacks nach, der eines der Instrumente ist, das am häufigsten mit den Hirten in Verbindung gebracht wird (herkömmlicherweise wird der Windsack des Instruments aus Ziegenhaut hergestellt). Der unveränderliche Ton des Dudelsack-„Borduns" wird auf der Orgel im Pedal gespielt, während die Verzierungen der sehr genau notierten oberen Stimmen die diesem Instrument eigenen Blumen darstellen, so wie man sie in jeder traditionellen Musik findet, bei der der Dudelsack verwendet wird. Dasselbe Nachahmungsspiel ist auch bei der Vokalmusik zu finden, wenn es sich um Hirtengesänge und

–tänze handelt, wie das etwa in der Motette *Volate coelites* von Tarditi der Fall ist. Hier wird angegeben: „ad imitazione di zampogna pastorale“ (dicite canticum …).

Die Hirtenmusik beschränkte sich allerdings nicht auf den Dudelsack, die Rohrblattinstrumente ganz allgemein waren ihr vertraut (Schalmeien, Chalemies oder in Italien „Pifferi“). In der hier abgebildeten Darstellung der Krippe staffiert der genuesische Maler Giovanni Benedetto Castiglione den über das Jesuskind gebeugten Hirten sogar mit einem „Fagotto“ aus. Dieses sperrigere, aber auch kostspieligere Instrumente wurde zweifellos nie von den „Pastori“ gespielt, doch das ist der barocken Phantasie gleichgültig …

An die Blockflöte („Flauto“) dagegen, die in der arkadischen Malerei allgegenwärtig ist , wird auch in der Vokalmusik des Seicento erinnert, wenn es darum geht, bukolische Szenen wie das Fest der „Ninfe e pastori“ im zweiten Akt von Monteverdis *Orfeo* zu schildern. Dagegen wird sie nur selten in der schriftlich festgehaltenen Instrumentalmusik erwähnt, da sie eben an die Oraltradition gebunden ist. So ist die *Sonata per flauto et due violini* von Giovanni Picchi ein Unikum auf diesem Gebiet, wobei die Motivationen des Komponisten sicher jenseits des anekdotischen Aspekts einer solchen Besetzung zu finden sind. Die Rolle der Flöte, ihre Struktur und ihr entschieden erzählerischer Charakter ordnet sie der beschreibenden (oder Programm-) Musik zu, zu der auch die *Sonata pastorale* von F. Fiamengo gehört. Eine knappe Analyse dieses Stückes erlaubt es zu verstehen, warum diese Musik, die auf den ersten Blick hin oberflächlich scheinen kann, in ihrer Zeit ganz im Gegenteil als einfallsreich und anschaulich galt. Die Haupttonart ist F-Dur, was der lydischen Tonart entspricht, d.h. der Fröhlichkeit und tiefen Freude (gaudium magnum). Auf das Anfangsallegro, das einen schönen, festen Rhythmus aufweist, folgt ein Presto mit einem synkopierten, fast ungeordneten Rhythmus, der bestimmt die Furcht

und die Eile der Hirten darstellt … Danach kommt ein dreizeitiger Satz zunächst in erzählendem Ton, der an das Konzert der Engel erninnert, und dann auf die fröhlichen Rhythmen von Hirtentänzen endet: die gleichen die Monteverdi in seinem „Ballo di Pastori" im *Orfeo* verwendet! („Vi ricorda, o boschi ombrosi")… Schließlich folgt als Symbol für Übereinstimmung und Harmonie ein kurzer homophoner Abschnitt, der sich zu einem Dialog zwischen zwei Geigen entwickelt: „dialogo di due angioletti". Im darauffolgenden Adagio wechselt die Soloflöte so andächtig wie es die Ehrfurcht vor der Krippe fordert, mit den „Tirate" (absteigende Tonleitern) der Geigen ab, die ihrerseits auf die Anwesenheit geistiger Wesen hindeuten, ja vielleicht sogar auf das Rauschen der Engelsflügel. Diese Metapher findet sich nämlich eindeutig im Verkündigungsdialog *Gegrüsset seist du* von Matthias Weckmann, oder aber in der ersten der *Rosenkranz Sonaten* von Biber, einer Komposition, die ebenfalls die Verkündigung behandelt. Der erste dreizeitige Satz wird nun wieder aufgenommen und schildert die Chöre der Engel und der Hirten, die zurückkehren und Gott für das, was sie gesehen und gehört haben, loben" (Lukas, 22 20). Die Coda schließt mit der Fröhlichkeit punktierter Rhythmen und einer majestätischen plagalen Abschlußkadenz auf „inno sonoro d'applauso trionfal" (Laude der Epiphanie).

Eine ebenso symbolhafte Instrumentalsprache ist erforderlich, um die Bewegung der Wiege zu beschreiben, in der „il bambino Giesù" einschläft. Es handelt sich um den Dreierrhythmus des Trochaeus, so wie er als „Ritornello" in der *Sonata pastorale* von Fiamengo, einem Auszug aus den *Pastorali concerti al presepe* (Hirtenkonzerte bei der Krippe) zu finden ist; er wechselt hier mit dem dreizeitigen Freudensatz bzw. mit den nonchalanten Rhythmen ab, die die Ankunft der drei Könige aus dem Morgenland begleiten.

In der *Canzon sopra alla nanna* (oder *ninna*, einem italienischen Wiegenlied) von Merula ist der

Rhythmus umgekehrt (Jambus) und wird auf zwei Akkorde in phrygischer Tonart zu einem Ostinato der Angst und des Leids. Der Monolog der Mutter Gottes wird nun so schmerzlich, daß man fast vergessen könnte, daß er zwangsläufig in der fruchtbaren Phantasie des Komponisten entstanden ist … Schließlich folgt der quälende Gedanke an die Kreuzigung, der unterbrochen wird, als das Jesuskind Schlaf gefunden hat. An seine Stelle tritt eine friedliche Schilderung der Ungewißheit der Mutter, die ihr schlafendes Kind betrachtet.

Die Ehre, die man dem „Königskind" erweist, wird auf liturgischer Ebene in Weihnachtshymnen (*Jesu redemptor omnium*) und der Weihnachtsoktav (*Jesu dulcis memmoria*) ausgedrückt, in denen die Zärtlichkeit und die große Freude, die auf das Entzücken folgen, ausgedrückt werden. Der zweite Vers von J*esu dulcis memoria* schildert diese Gefühle direkt in der Klangmaterie durch ein liebliches Tremolo im Geist von „Nil canitur suavius" (nichts Lieblicheres wird besungen als der Name Jesus). Zu bemerken ist, daß die Geigen hier im Hinblick auf das Instrument, das im allgemeinen bei Engelskonzerten dargestellt wird „Viole" („da braccio", d.h. „Armgeige", im Gegensatz zu „Viola da gamba" „Beingeige") genannt werden. In der Hymne *Jesu Redemptor* von Monteverdi ist es die dorische Tonart D, die dem Lob seine Ausgeglichenheit verleiht; gemäß der „In alternatim"-Gewohnheit der Zeit haben wir die geraden Verse der Sprechstimme („de intelligibili voce", sagt der *Ceremoniale episcoporum* von 1600) anvertraut, die auf das Ritornell der Geigen spricht und somit der Hymne Beredsamkeit verleiht, gleichzeitig aber auch ihre wahre, emotionale Seite zum Ausdruck bringt.

Die Lauda der Epiphanie *Parton dall'oriente* ist auf die volkstümliche Melodie *La Monica* (oder *Monaca*) geschrieben, die in ganz Europa und in allen Sprachen auf geistliche oder weltliche Texte gesungen wurde. Sie zeugt von der Ehre, die dem Bild der Krippe im kleinen Familienkreis erwiesen wird. Hier ist keinerlei Virtuosität zu finden, der Stimmumfang ist beschränkt, damit das Lied von

jeder Männer-, Frauen- oder Kinderstimme gesungen werden kann. Den Vorrang hat hier allein die ergreifende Einfachheit der Melodie, die uns durch die ständige strophische Wiederholung immer vertrauter erscheint.

Mit der Darstellung des Jesuskinds im Tempel, *Nunc dimittis*, (Lobgesang Simeons) endet in den Evangelien (Lukas, II, 29) die Erzählung von der Geburt Christi. In diesem Text kommt auch seine messianische Aufgabe zur Sprache („lumen ad revelationem gentium") sowie die Vision seiner künftigen Glorie („et gloriam plebis tuis Israel"). Das *Nunc dimittis* wurde am Ende des Completoriums gesungen, aber auch von J.H. Schein vertont, der es einem Bariton (der Stimme des alten Simeon) und zwei Zinken anvertraute, da diese einen ambivalenten Charakter haben: glorreich - in Analogie zur Trompete - und strahlend wie „ein Sonnenstrahl, der, gemäß der *Harmonie Universelle* des Père Mersenne (1636), die Schatten erhellt. In Rigattis Werk weichen die Geigen der Engel und die Flöten der Hirten also zwei Zinken: diese sind Spiegelbild der Stimme und dessen, was sie ausdrückt, eine Klangmetapher der „Glorie seines Volks, des Lichts für die Nationen".

JEAN TUBÉRY
ÜBERSETZUNG : SILVIA RONELT

IL CANZONIERE

Vita et Via di Francesco Petrarca

« Am 20. Juli 1304, einem Montag, wurde beim ersten Morgengrauen im *Borgo dell'orto* in Arezzo (Toskana) Francesco, Sohn der Eletta und des Pietro, geboren." Sieben Jahre später lässt sich die Familie ein Jahr lang in Pisa nieder und anschließend "nach einer gefährlichen Seereise" über Genua und Marseille in der Papststadt Avignon. Das Kind erhält seine ersten Unterrichtsstunden in Grammatik und Rhetorik in Carpentras (im Vaucluse); zwischen zwölf und sechzehn Jahren studiert der Junge auf Beschluss seines Vaters an der Universität Montpellier Zivilrecht. Francescos literarische Ader zeigt sich damals bereits deutlich: In dieser Zeit schreibt er beim Tod seiner Mutter eine Elegie von achtunddreißig Versen, die dem Alter der Verstorbenen entsprechen. In den sechs darauffolgenden Jahren hält er sich teilweise in Avignon auf, teilweise an der Universität Bologna bei seinem Bruder, um dort sein Jurastudium fortzusetzen. Beim Tod des Vaters im Jahre 1326 gibt er dieses Studium allerdings endgültig auf, um sich einem Literaturstudium und der Dichtkunst zu widmen.

„Am 6. April 1327 findet in der Kirche Sainte Claire in Avignon" die Begegnung zwischen Francesco und Laura statt, deren Name zum Sinnbild für sein Werk *Canzoniere* und zum zentralen Mythos von Petrarcas Werk im allgemeinen wird. Die zwanzig folgenden Jahre verbringt Petrarca im Dienst seiner Gönner aus Bologna, der Familie Colonna; Lauras Anwesenheit dort ist nie belegt, was eine wichtige Tatsache für das Verständnis der Rolle dieser Dame ihrem Anbeter gegenüber ist... Der Dichter folgt Giacomo Colonna, der zum Erzbischof von Lombez (im französischen Departement Gers) ernannt

wurde, bevor er 1333 eine lange Reise durch viele Kulturstädte nördlich des Languedoc antritt: Paris, Gent, Lüttich (wo er die Schriften Ciceros entdeckt), Aachen, Köln, Lyon usw. Im Jahre 1337 lässt er sich nach einem kurzen Aufenthalt in Rom im Vaucluse nieder, um „an den Ufern der Sorgue" näher bei Laura zu wohnen: Sorga, „die Quelle" auf Okzitanisch, ein metaphorischer Name, auf den der Dichter oft anspielt und aus dem er seine Inspiration schöpft. Im Jahre 1348, in dem die große Pest in Europa wütet, verliert Petrarca zahlreiche Menschen, die ihm nahe stehen: seinen Gönner und Freund Giovanni Colonna, den Dichter Sennuccio Del Bene und vor allem Laura in Avignon, „in derselben Stadt, im selben Monat April, am selben sechsten Tag zur selben ersten Stunde"... heißt es in der Dichtung.

„Er verging viel Zeit bevor er von der Provence nach Italien zurückkehrte...", er lebte zerrissen zwischen der Anerkennung als Dichter (er lehnte das Angebot seines Freundes Boccaccio ab, einen Lehrstuhl an der Universität Florenz zu übernehmen), und dem Verlust seiner Muse, die von da an in seinem Werk allgegenwärtig sein sollte. Im Jahre 1343 verlie, er endgültig den Vaucluse, das Land des Andenkens an den Tod Lauras, und begab sich nach Mailand, wo ihn der Herr der Stadt persönlich, nämlich der Erzbischof Giovanni Visconti, willkommen hieß. 1364 floh er von neuem vor der Pest, diesmal nach Padua, dann nach Venedig. In der Lagunenstadt wurde er fürstlich im „Palazzo Morlin" auf der „Riva degli schiavoni" empfangen. Dort stattete ihm Boccaccio einen längeren Besuch ab und schenkte ihm seinen erst vor kurzem beendeten *Decamerone*.

Der Rest seines Lebens verlief zwischen Padua und Arqua (Venetien), wo er *„l'eterno lavoro"* des *Canzoniere* ausfeilte und vollendete. Er starb „in seinem siebzigsten Lebensjahr in der Nacht vom 18. zum 19. Juli" 1374...

Rime sparse a L'Aura

Rerum vulgarium fragmenta ist der Originaltitel der in der Bibliothek des Vatikan erhaltenen Handschrift, die Petrarca teilweise selbst kopiert hat, teilweise kopieren lie„ und dann korrigierte. Man kann ihn mit "Verstreute Gedichte in der Volkssprache" übersetzen, was auch dem Titel späterer Ausgaben entspricht: *Rime sparse*, der auf den ersten Vers des ersten Sonetts anspielt: *„Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono…"* (siehe CD, Nummer 12). Erst im 16. Jh., genauer gesagt im Jahre 1516, taucht zum ersten Mal der Titel *Il Canzionere* (Die Liedsammlung) auf, der sich auf die neunundzwanzig in diesem Band enthaltenen „canzoni" bezieht. (Diese Gedichtform hatte der große Dante Alighieri zu Beginn des Trecento definiert).

Auf musikalischem Gebiet entsprechen die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts den Anfängen einer Renaissance dieses literarischen Werkes dank unzähliger polyphoner Madrigale als unmittelbare Folge der ersten gedruckten Musikpublikation (Petrucci, Venise, 1501). Die Begeisterung der Komponisten für diese „verstreuten Gedichte" hielt ein Jahrhundert an und war noch beim Aufkommen des „Recitar cantando" sowie des „Stil moderno" in den Jahren 1600 durchaus lebendig. Mit Ausnahme einiger seltener Madrigale aus späterer Zeit (darunter *Due rose fresche* von Pesenti), bildet Monteverdis *Ottavo Libro de madrigali* einen Orgelpunkt für dieses goldene Zeitalter des von den Komponisten der Hochrenaissance gepflegten „Petrarkismus". Dieser Band endet bezeichnenderweise mit dem Sonett *Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace*[1], das auch den unsagbar schönen Schwanengesang der acht Madrigalbände von Maestro Claudio bildet.

Was die Thematik betrifft, so sind die „Rime sparse" ganz der geheimnisvollen Gestalt der Laura gewidmet, deren tatsächliche Existenz einige Zeitgenossen Petrarcas (darunter vor allem seine

italienischen Freunde Boccaccio und Giovanni Colonna, die sie nie an seiner Seite gesehen haben...) in Zweifel stellten. Der Dichter verteidigte sich und erwähnte seine Dame immer wieder sein ganzes Werk hindurch, das er nach ihrem Tod in zwei Teile teilte: *Rime in vita, e in morte di Madonna Laura* (Gedichte während des Lebens und nach dem Tod meiner Dame Laura). In seiner endgültigen Fassung enthielt das Werk dreihundertsechsundsechzig Gedichte (Sonetti, Canzoni, Ballate, Madrigali, Sestine), die den dreihundertsechsundsechzig Tagen des Schaltjahres 1348 entsprechen, in dem Laura vermutlich gestorben ist.

Egal ob es sich um eine wirkliche oder idealisierte Gestalt handelt, der italienische oder provenzalische Name „Laura" wird immer wieder im Doppelsinn des Wortes „l'aura" (der Hauch: das Lüftchen sowie l'aura / die Gegenwart) verwendet; auch als Wortspiel mit „l'aurea" (die Ehre), „l'aurora" (die Morgenröte) und vor allem „lauro" (der Lorbeerbaum), also der heilige Baum des Apollon, in den sich Daphne verwandelt, ein Symbol des Dichters und der Dichtkunst: *„Arbor victoriosa triumphale, honor d'imperadori e di poeti, quanti m'hai fatto di dogliosi e lieti, in questa breve mia vita mortale!"*[1] (Sonetto CCLXIII). Man findet ihn auch als kalligraphisches Spiel ab dem fünften Sonett, das zum Abschluss erklärt *„ cosi LAUdare et REverire insegna, d'ogni reverenza e d'onor degna!"*

Mit Laura wird auch der Ort angerufen, wo der Dichter sie kennen gelernt hat (*„Benedetto sia 'l loco, e'l bel paese..."*) und besonders die Ufer des Flusses Sorgue: *„Quelle per cui con Sorga ho cangiato Arno* (den Fluss der Toskana), *con franca poverta serve richezze"* (Sonetto CCCVIII); oder auch: *„Mira Oel gran sasso onde Sorga nasce, e vedra'vi un che sol tra l'erbe e l'acque, di tua memoria e di dolor si pasce"*[1] (Sonetto CCCV). So wurden in seinem Adoptivland der Provence im Mondlicht einige *„Canzon nata di notte in mezzo i boschi al lume de la luna"*[2] geschrieben (Sestina CCXXXVII). Dagegen sind es die Flüsse in Italien, von wo er die Erinnerung an die verstorbene Laura wachruft, *„fiumi di lagrime"*: *„Italia mia, ben che'l parlar sia indarno… piecemi almen che' miei sospir sian quali spera'l Tevero e l'Arno, e'l Pò, onde doglioso e grave or seggio."* (Canzon CXXVII). Der Zweifel an

der tatsächlichen Existenz der Laura wurde allerdings durch den Mythos unterstützt, den der Dichter selbst rund um seine Muse schuf: den der „Donna angelo", einem Erbe des „dolce stil nuovo". Laura erinnert eindeutig an die Beatrice (die Glückseligkeit bringt) Dantes, des von Petrarca so bewunderten älteren Dichters. Beide Frauengestalten stellen „q*uesta cosa venuta de cielo in terra a miracol mostrare*"dar. (Dante, *Vita nova*). Das Thema kommt in den „Rime" vom ersten Vers der Sonette an immer wieder vor wie etwa im folgenden: „*In qual parte del ciel..., lo vidi in terra angelici costumi...*" oder auch im Sonett, in dem Engel und Glückselige über die Erscheinung Lauras in Entzücken geraten: „*Li angeli eletti, el'anime beate: -che luce e questa, e qual nova beltate?*" (Sonetto CCCXLVI).

Die Anwesenheit des geliebten Wesens im Jenseits wird auch im zeitlosen Mythos von Orpheus und Eurydike ausgedrückt, einer Allegorie der geliebten Toten, die der Tod zu einer unerschöpflichen Inspirationsquelle verklärt. „*La Sestina doppia*" (die doppelte Sestine, die einzige „in morte de Madonna Laura") drückt dies in Worten aus, die einen direkten Einfluss auf das zweieinhalb Jahrhunderte später für einen gewissen Monteverdi geschriebene Textbuch Alessandro Striggios hatten...„*Or avess'io un si pietoso stile, che Laura mia potesse torre a morte, come Euridice Orpheo sua senza rime, ch'io viverei anchor piu che mai lieto! S'esser non puo, qualchuna d'este notti chiuda omai queste due fonti di pianto* » (Sestina CCCXXXII). Mit diesem Orpheus, der dank seiner Reime und « corde soave » (lieblichen Saiten) fähig ist, durch die Zartheit seiner Dichtung Steine zum Weinen zu bringen, identifiziert sich Francesco gerne... „*di rime armato, ond'oggi mi disarno, con stil canuto avrei fatto parlando romper le pietre, et pianger di dolcezza*". (Sonetto XXXIV).

Übrigens enthält die Mythologie noch ein anderes Thema, das auch mehrmals in den Canzoniere aufgegriffen wird: den Phönix („La Fenice"), das Fabelwesen mit seinen rotgoldenem Gefieder, das sich selbst verbrennt und aus seiner Asche wieder auferstehт. „L'aurata piume" steht sinnbildlich für Laura, wobei die Unsterblichkeit des Phönix der Unvergänglichkeit der in der Dichtung dargestellten Dame entspricht: „*Questa Fenice de l'aurata piuma, al suo bel collo, candido e gentile...*"[2] (Sonetto CLCCCV). „*E questo'l nide in che la mia*

Fenice mise l'aurate e purpure penne, che sotto le sue ali il mio cor tenne" (Sonetto CCCXXI), oder auch : « *Una strania Fenice ambedue l'ale di porpora vestita, e'l capo d'oro ... quasi sdegnando, e'n un punto disparse: onde'l cor di pietate e d'amor m'arse...*" (Canzon CCCXXIII).

Die letzte „Canzona" der „Rime sparse" hat die Form einer „Laude mariale" und ist eine Bitte, ein langes, schmerzliches Flehen um die Auferstehung der Seele des Dichters („nella terza sphera") und die Erlösung des Menschen. Die zehn Strophen beginnen alle mit der Anrufung der Jungfrau, „Vergine", auf die ein Eigenschaftswort folgt, das je eine Tugend nennt, mit der die „Donna angelo" geschmückt ist (bella / schön, saggia / weise, pura / rein, santa / heilig, sola / einzigartig, chiara / hell, dolce et pia / mild und fromm, gloriosa / glorreich, humana / menschlich....). An das Bild der himmlischen Kontemplation, an ihre weibliche Menschlichkeit wird hier durch die Erwähnung der ersten Frau erinnert: „*Vergine benedetta, che'l pianto d'Eva in allegrezza torni!*" Dieses Meisterwerk ist ein wahrhaftiges Testament und Glaubensbekenntnis des Dichters und enthüllt uns vielleicht das Geheimnis, das die Gestalt der Laura umgibt, da ihr durch die metaphorische Gleichsetzung mit der Jungfrau Maria ein sakraler Charakter verliehen wird: War sie nicht als irdische Personifizierung eines himmlischen Wesens, als materielle Offenbarung einer geistigen Gegenwart die große platonische Liebe, die der Dichter sein Leben lang in seinem Werk verklärte? „*Canzon s'al dolce loco (al paradiso) la donna nostra vedi, credo ben che tu credi, ch'ella ti progera la bella mano, ond'io son si lontano. Non la tocchar ; ma reverente ai piedi, le di'ch'io saro là tosto ch'io possa, o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa.*"

JEAN TUBÉRY

ÜBERSETZUNG: SILVIA RONELT

CONCERTO IMPERIALE

Claudio & l'Impero

Welche Art von Beziehungen unterhielt Claudio Monteverdi mit dem Habsburger Reich zur Zeit Ferdinand II. und Ferdinand III.? Um darauf eine Antwort zu finden, sollte man einerseits die Herkunft seiner Familie untersuchen und andererseits die Beziehungen der österreichischen Habsburger mit der Dynastie der Gonzaga, vor allem mit Vincenzo, dem Herzog von Mantua und Gönner Monteverdis.

Claudios Familie stammte aus Cremona, war aber spanischer Staatsangehörigkeit, da die ganze Lombardei damals (mit Neapel und dem Königreich Sizilien) unter der Herrschaft des spanisch-habsburgischen Reichs stand. Claudios Eltern zeigten außerdem eine deutliche Neigung, das Andenken an das römische Reich zu wahren, worauf die den Kindern gegebenen Vornamen römischer Kaiser und Kaiserinnen hinweisen: Claudio und sein Bruder Giulio Cesare, aber auch Maria-Domitilla und Clara-Massimilia. Claudio selbst wählte den Namen jenes Habsburger Kaisers des Heiligen Römischen Reichs, der bei seiner Geburt im Jahre 1567 an der Regierung war, nämlich Maximilian, für seinen 1604 geborenen Sohn Massimiliano. Dieser hatte Erzherzog Maximilian-Ernst, den Bruder des künftigen Ferdinand II., zum Taufpaten. Claudio hatte sich bereits 1595 an die Kaiserhöfe von Innsbruck und Prag begeben, und zwar in Begleitung von Herzog Vincenzo, dem Vater Eleonoras, der künftigen Gattin Ferdinandos.

Im Jahre 1615, zwei Jahre nach der Ernennung Monteverdis zum Kapellmeister der Sankt-Markus-Kirche in Venedig, leistet der Komponist einen Beitrag zu einem dem Erzherzog gewidmeten Musikband: „Parnassus musicus Ferdinandus". 1619 wird Ferdinand Kaiser und heiratet 1622 Eleonora di Gonzaga. Die Festlichkeiten in Mantua sind Anlass für musikalische Intermezzi, mit denen der ehemalige Kapellmeister beauftragt wird, was ihm die Gelegenheit bietet, sich wieder mit Bühnenmusik zu befassen (mit der er sich seit dem *Orfeo*, 1607, zugunsten der geistlichen Musik für die Markus-Kirche nicht mehr beschäftigt hatte). Im Jahre 1628 wird der *Ballo dell'ingrate* anlässlich der Hochzeit von Francesco Gonzaga mit der Infantin von Savoyen in Mantua uraufgeführt, nachdem im Jahr zuvor der *Orfeo* am Wiener Hof gespielt wurde. Das Werk wurde den Umständen angepasst, und so sang Venus „Là nel germano impero" und Amore „Vegga sul'Istro" („Schaut auf die Donau")...

Die Beziehungen mit Ferdinand III., der 1637 Nachfolger seines Vaters wird, sind zeitlich weit beschränkter. Monteverdi ist bereits siebzig Jahre alt und hat nur noch sechs Jahre zu leben. Dennoch sind die zwei bedeutenden Werke, die am Ende seines Lebens veröffentlicht werden, der Kaiserfamilie gewidmet. Zuerst das achte Madrigal-Buch *Madrigali guerrieri ed amorosi*, 1638, was sicher kein Zufall ist, wo doch seit dem Erscheinen des siebenten Buches (*Concerto*, 1619) neunzehn Jahre vergangen sind. Der zweiteilige Band enthält unter anderem das große in der Widmung genannte "Madrigale concertato", *Altri canti d'amor*, einen wahrhaftigen Lobgesang zu Ehren der „Sacra Cesarea Maestà dell'imperator Ferdinando III". In der hier vorliegenden Fassung, die symbolisch unsere Aufnahme beschließt, ist zu bemerken, dass wir den irrtümlichen Text des Bass-Solos aus der Monumentaledition des 20. Jh.s korrigiert haben. Der wieder hergestellte Text findet somit seine Berechtigung in Hinblick auf Ferdinand: „Du, dem Mars und Bellone die unsterbliche Krone des kaiserlichen Lorbeers (cesareo alloro) geflochten haben."

Erst drei Jahre später (1641) kommt es zur Veröffentlichung der *Selva morale e spirituale*, einer

umfassenden Anthologie der geistlichen Musik, die während der letzten dreißig Jahre in der Markus-Kirche komponiert wurde. Der Band ist Kaiserin Eleonora, der Mutter Ferdinands III., Witwe Ferdinands II. und Tochter Vincenzo Gonzagas gewidmet. Das darin enthaltene *Lamento d'Ariana*, eine Erinnerung an den Prunk der Zeit in Mantua bei Herzog Vincenzo, allerdings in einer geistlichen Fassung des *Pianto della Madonna*, in dem der Schmerz einer trauernden Mutter ausgedrückt wird, hat in diesem Zusammenhang eine metaphorische Bedeutung zu Ehren der Kaiserin, Mutter und Witwe.

Einer anderen Kaiserin widmet Monteverdi seine letzten schöpferischen Kräfte: *L'incoronazzione di Poppea*, sein letztes „Musikdrama" bringt das Kaiserpaar Nero / Ottavia und die Verworfenheit des römischen Imperiums auf die Bühne. In der Klage der verhöhnten Kaiserin, „Addio Roma..." teilen wir unweigerlich deren Schmerz und die Nostalgie für das ehemalig große Imperium.„Ma ... chi parla?" Ottavia – oder Claudio ?

Tatsächlich unterhielt Monteverdi enge, ja sogar freundschaftliche Beziehungen mit den österreichischen Habsburgern, deren Heiraten mit den großen Dynastien Europas ihre deutlichen Hegemoniebestrebungen befriedigten: "Bella gerant alii, tu felix Austria nube, namque mars aliis, dat tibi regna Venus" ("Kriege mögen andere führen, du, glückliches Österreich, heirate. Venus möge dir die Herrschaft verleihen, die Mars anderen nicht gegeben hat"). Das genügte einem der verbissensten Verleumder Monteverdis, um ihn des Verrats an der (vom Habsburger Reich sehr begehrten) Republik Venedig anzuklagen, wo er seit 1613 den höchsten Posten des Kapellmeisters der Sankt-Markus-Kirche innehatte. Ein anonymes Schreiben an die Inquisitoren des Staates Venedig (über die „denuntie secrete"), das wahrscheinlich auf einen Sänger der Capella zurückzuführen ist und erst vor einigen Jahren entdeckt wurde, klärt uns über die Art der Beleidigungen und Anschuldigungen auf, denen Monteverdi zu seinen Lebzeiten ausgesetzt war. Anschließend die Übersetzung):

„An die erlauchtesten und vortrefflichsten Herren Inquisitoren des Staates:

Mein Eifer für die Erhaltung meines Vaterlandes und Ihrer Durchlauchtveranlasst mich dazu, ihnen mitzuteilen, dass sich in dieser Stadt ein aus Cremona stammender Claudio Monteverdebefindet, der zur Zeit als Kapellmeister in der Markus-Kirche dient. Dieser hat gesagt, dass er die Hoffnung nicht aufgegeben habe, ein Adler möge anstelle des Symbols des heiligen Markus diesen Platz beherrschen. Bei seinen Worten waren Ottavio Vicentino und Francesco dal'Orso, Barbiere mit dem Bären-Ladenschild) auf dem Markusplatz, anwesend. {Gelegentlich} hat er auch gesagt, er wünsche, die durchlauchtigste Republik möge zum Heil der Seelen unter das Joch des spanischen Königs kommen, und dabei waren Antonio Padoan, Giovanni Battista de Santa Marina und der Zinkspieler Pietro Furlan anwesend.

Außerdem beklagte sich dieser Monteverde am Tag des heiligen Vitus im Jahre 1623 in der Sankt-Vitus-Kirche, wo die Herren von Venedig anwesend waren und der Ritter des durchlauchtigsten Dogen mit eigener Hand vier Sänger für die Musik auf der (Orgel)Tribüne geleitet hat, dass man ihn nicht um seine Zustimmung gebeten habe, und daraufhin sagte er: „und ich diene diesen Blödmännern, diesen Pantaloni, die weder meinen Dienst noch meinen Wert anerkennen". Und das hat er in Gegenwart aller Sänger gesagt. Außerdem machte er zur Himmelfahrtszeit bei der Vesper einen offenkundigen Fehler mit der Capella in der Pergola. Und da er dafür (von seinen Vorgesetzten) gerügt wurde, sagte er anschließend: "ho in culo il clero e ne incago a quanti preti si trovano" ... und wisst, dass ich Claudio bin." Und alle Sänger waren dabei zugegen. Außerdem ist er so daran gewöhnt, die Namen unseres Herrn und der Heiligen Jungfrau zu lästern, dass es kaum zu glauben ist.

Was wäre geschehen, wenn die Inquisitoren diesen schweren Anklagen Beachtung geschenkt hätten? Der Gang der Geschichte oder jedenfalls das Schicksal des Kapellmeisters wären anders

verlaufen. Claudio wäre vielleicht seinem Sohn zur Seufzerbrücke gefolgt. Dieser war nämlich aus dem einfachen Grund, ein von der Inquisition verbotenes Buch zu besitzen, eingekerkert worden... Claudio hätte dann weder *Ottavo libro*, den Höhepunkt seiner Madrigalkunst, veröffentlicht noch die *Selva morale*, dieses fast vollständige Zeugnis seines geistlichen Schaffens der venezianischen Periode (mit Ausnahme der posthumen Ausgabe von 1650). Sicher hätte er seinem Vertrauten Alessandro Striggio nicht geschrieben: "non vico ricco, no, ma ne anche povero... Faccio poi in capella quelle (che) voglio io, e la cità e bellissima" ("Ich lebe zwar nicht im Reichtum, das nicht, aber auch nicht in Armut... Und dann mache ich in der Kapelle, was ich will, und die Stadt ist wunderschön.") (Brief vom 10. September 1627).

„Per fortuna" hielt Venedig viel auf seine „Durchlauchtigkeit", auf die Pracht seiner Musik und seinen Maestro der Markus-Kirche, wie er es selbst am Hof von Mantua, den er vernachlässigt hatte, berichtete: „e quando vado a far qualche musica, sia da camera o da chiesa, giuro a vostra signoria che tutta la citta corre!" („Und wenn ich Musik machen gehe, egal ob es sich um Kammer- oder um Kirchenmusik handelt, so schwöre ich Eurer Herrlichkeit, dass die ganze Stadt herläuft." Brief an A. Striggio vom 13. März 1620.)

Die „Signori inquisitatori di stato" legten die Angelegenheit zu den Akten in die „Busta 543" der Staatsarchive. Der „divino Claudio" konnte seine Tage an der Markus-Kirche beenden und in der Chiesa die Frari mit den seinem Rang, wenn schon nicht seinem Genie zustehenden Ehren begraben werden.

JEAN TUBÉRY

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

Von Venedig nach Wien

Am 26. oder 27. Juli 1741 starb Antonio Vivaldi in misslichen Verhältnissen in Wien, wo er auf dem Armenfriedhof begraben wurde. Warum war er nach Wien gekommen? Wie konnte es mit dem Musiker, der ganz Europa erobert hatte, so weit kommen, dass er genau fünfzig Jahre vor dem Tod des Salzburger Komponisten Mozart wie dieser die Welt im Zustand vollkommener Mittellosigkeit verließ? Wie für alle Musiker aus Venedig stellte Wien seit einem Jahrhundert eine bedeutende Etappe in ihrer Karriere dar. Man musste dorthin eingeladen, dort gespielt werden, und wenn das nicht möglich war, zögerten die Komponisten nicht, einem Kaiser oder einem bedeutenden Mäzen das eine oder andere ihrer Werke zu widmen, um so deren Anerkennung zu erringen. Sie hofften, manchmal eine Gunst zu erfahren oder einen wichtigen Posten zu erhalten. Im Jahre 1725 hatte Vivaldi sein Opus VIII, *Il Cimento dell'armonia et dell'inventione* dem Grafen Morzin, Haydns künftigem Gönner, gewidmet. Einige Jahrzehnte zuvor scheint Giovanni Legrenzi, bevor er Kapellmeister an der Markus-Kirche von Venedig wurde, sein Glück an der kaiserlichen Kapelle versucht zu haben, indem er Leopold I. seinen Band Instrumentalstücke, *La Cetra* widmete. Beispiele dieser Art gibt es viele.

Allerdings waren die Kaiser nicht gewöhnliche Musikliebhaber. Die Musik spielt in ihrem Leben eine wichtige Rolle. Einige unter ihnen sind auch selbst Musiker, ja sogar Komponisten, zum Beispiel Ferdinand III. und nach ihm Leopold I. und Joseph I. Diese bedeutende Rolle der Musik am Wiener Hof geht auf die Thronbesteigung Ferdinands II. im Jahre 1619 zurück. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern macht er aus Wien die Hauptresidenz des Hofes mit dem Wunsch, es in eine echte Hauptstadt zu verwandeln. Von da an wird das Musikleben fast zwei Jahrhunderte lang von den Italienern beherrscht, wobei die Venezianer oder wenigstens Musiker aus den Städten Norditaliens die überwiegende Mehrheit

darstellten. Die ersten beiden Kapellmeister sind Giovanni Priuli und Giovanni Valentini, Schüler Giovanni Gabrielis. Priuli stand bereits im Dienst von Erzherzog Ferdinand in Graz, bevor dieser Kaiser wurde. Sein Werk steht dem mehrchörigen venezianischen Stil, aber auch der Madrigalkunst nahe. Er bleibt also im wesentlichen Polyphonist, wovon die den Instrumenten anvertraute Motette dieser Aufnahme zeugt. Seine Nachfolger, Valentini und vor allem Barthali, steuern ihr Können im Bereich der Instrumentalmusik bei. Doch der virtuose Geiger Barthali, der eine große Wiener Geigentradition einleitete (seine direkten Erben sind J.H. Schmelzer und H.I.F. von Biber), war auch Komponist von geistlicher und weltlicher Vokalmusik. Er hinterließ uns einen sehr umfangreichen Katalog von Opern, Oratorien, Messen und anderen religiösen Werken, die er während der mehr als vierzig Dienstjahre am Hof unter Ferdinand II. und Ferdinand III. komponierte.

Die Komponisten dieser Aufnahme hatten alle, doch jeder in seiner besonderen Art, Beziehungen zum Kaiserhof. Marco Antonio Ferro war dort Lautenspieler. Von ihm sind nur die *Sonate a due, tre & quattro Op.1* erhalten, ein Band, der 1649 in Venedig veröffentlicht wurde und Sonaten für verschiedenen Bläser oder Streicherbesetzungen enthält, bei denen er manchmal den Gebrauch der Theorbe als sein Instrument für den Basso continuo angibt.

Der aus Brescia stammende Massimiliano Neri war seit 1644, gleich nach dem Tod Monteverdis, Organist an der Markus-Kirche von Venedig. Von Ferdinand III. in den Adelsstand erhoben, hielt er sich anlässlich der Hochzeit des Herrschers in Wien auf. AnschlieBend verlief seine Karriere in Bonn. Die Sonate, die in diesem Programm zu hören ist, stammt aus dem zweiten Instrumentalmusik-Band, der 1651 in Venedig veröffentlicht wurde. Sie hat die Besonderheit, eine sehr originelle Besetzung vorzuschlagen: ein Geigenensemble sowie – und das ist sehr selten, findet sich aber gerade in Österreich

in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts bei Schmelzer und Biber – ein Blockflötenensemble. Der Band trägt die Widmung „Alla sacra Cesarea Real Maesta di Ferdinando Terzo".

Giovanni Battista Buonamente stammt aus Mantua und kam als Geiger in den Dienst des Hofes von Vincenzo Gonzaga. Er war dort in der Zeit tätig, in der Monteverdi Kapellmeister war, doch blieb er auch nach dessen Abgang auf seinem Posten. Er gehörte zu jenen Musikern, die die Prinzessin Eleonora von Gonzaga 1622 zu ihrer Hochzeit mit Ferdinand II. nach Wien begleiteten. Danach blieb Buonamente von 1626 bis 1631 im Dienst des Kaiserhofs und spielte im Jahre 1627 bei den Krönungszeremonien des künftigen Kaisers Ferdinand III. zum König von Böhmen eine wichtige Rolle. Die Sonate dieses Programms ist ein sprechendes Beispiel für die bewusst virtuose Musik dieses Geigers; sie baut auf dem damals berühmten *Ballo del grand Ducca* auf, dem abschließenden Stück der Pellegrina-Zwischenspiele, die 1589 von Emilio de Cavalieri zur Hochzeit Ferdinands von Medici mit Christine von Lothringen geschrieben worden waren.

Der Venezianer Martino Pesenti war Cembalospieler. Von Geburt an blind, widmete er sich vor allem seinem Instrument sowie der Komposition weltlicher Musik. Seine verschiedenen Musikbände für Cembalo oder verschiedene andere Instrumente sind in der Mehrzahl der Tanzmusik gewidmet. Er wurde von Erzherzog Leopold und verschiedenen Wiener Botschaftern in Venedig gefördert.

Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik wirft die Persönlichkeit von Dario Castello noch zahlreiche Fragen auf. Unter der Leitung von Monteverdi war dieser brillante Virtuose Chef der Bläser an der Markus-Kirche, ist uns aber nur durch zwei Veröffentlichungen von Instrumentalmusik bekannt, die gro,en Erfolg hatten, da sie mehrmals auch noch nach seinem Tod neu aufgelegt wurden. Au,erdem findet man einige dieser Werke in verschiedenen handschriftlichen Kopien, darunter die *Sonata quarta* des Libro

Secondo in einer Wiener Handschrift. Im Vorwort des ersten Bands (1621) zögert Castello nicht, seine Kompositionen als Werke von großer Virtuosität vorzustellen, durch die er „den modernen, heutigen Stil, der von allen anerkannt ist, respektieren will". Dabei bemerkt er in einem ein wenig beruhigenderen Tonfall: „Nichts ist schwer, wenn man daran Vergnügen hat". Im Jahre 1629 widmet er seinen zweiten, in Venedig publizierten Band Kaiser Ferdinand II.

Im Jahre 1657 starb Ferdinand III. Für diesen ersten Musiker-Kaiser war die Musik die künstlerische Nahrung seines Lebens. Er hatte bei Giovanni Valentini Komposition studiert und hinterlie, uns mehrere Partituren mit geistlicher und weltlicher Vokalmusik, darunter auch ein "Drama musicum". Da ihm viele Werke gewidmet wurden, verstand er es, sich mit hervorragenden Interpreten zu umgeben. Unter ihnen waren viele Italiener, doch hatte er seine Landsleute nicht außer Acht gelassen und auch ihnen ansehnliche Posten verschafft. Sein Cembalist und Organist Johan Jacob Froberger, ein Schüler des großen Frescobaldi in Rom, war auch mit diplomatischen Missionen beauftragt, die ihm erlaubten, als kaiserlicher Botschafter durch ganz Europa zu reisen. Die beiden Lamentationen von Schmelzer (für Streicher) und von Froberger (für Cembalo), die zum Tod des Musiker-Kaisers geschrieben wurden, sind keine banalen Gelegenheitswerke, sondern Ausdruck einer tiefen Trauer über den Verlust eines Gönners, aber vielleicht mehr noch über den eines engeren Freundes, der trotz seiner hohen Funktionen mit seinen Musikern dieselbe Leidenschaft für die Musik teilte.

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

CD II :PER LA SETTIMA SANTA

Alessandro GRANDI
O vos omnes

O vos omnes qui transitis per viam,
Attendite et videte,
Si est dolor similis dolori meo.
Obstupescite caeli super hoc,
Et portae eius desolamini vehementer.
Audite caeli et auribus
Percipe terra, et obstupescite
Super hoc: filios enutrivi ipsi
Autem spreverunt me.
Et pavi eos manna per desertum
Ipsi autem dederunt in escam meam fel.
Et aqua salutari potavi eos
Ipsi autem in siti mea potaverunt me aceto;
Attendite ergo et videte,
Si est dolor similis dolori meo.
Audite caeli et auribus percipe terra
Et obstupescite super hoc: Filios exaltavi
Ipsi autem spreverunt me.
Ego ante eos aperui mare,

CD II :PER LA SETTIMA SANTA

Alessandro GRANDI
O vos omnes

O vous tous qui passez par ce chemin,
Demeurez, et voyez,
S'il est une douleur semblable à ma douleur.
Soyez-en stupéfaits,Cieux,
Et que ses portes soient violemment détruites!
Ecoutez, Cieux, prêtez l'oreille, terre entière,
Et soyez stupéfaits :
Je nourrissais leur fils,
Alors qu'eux me méprisaient,
Je leur prodiguais la manne dans le désert,
Alors qu'eux m'abandonnaient à mon fiel,
Je les abreuvais avec de l'eau,
Alors qu'eux me donnaient du vinaigre quand j'avais soif.
Demeurez donc, et voyez, s'il est une douleur
Semblable à ma douleur.
Ecoutez, Cieux, prêtez l'oreille, terre entière,
Et soyez en stupéfaits :
J'exaltais leurs fils, alors qu'eux me méprisaient,

Alessandro GRANDI
O vos omnes

O, all ye who pass on this way,
Behold and see
If there be any sorrow like unto my sorrow.
Be ye dumbfounded, ye Heavens,
And may its doors be riven asunder!
Give ear, ye Heavens, hear, all ye lands
And be dumbfounded:
I suckled their sons,
Even as they scorned me.
I cast manna before them in the desert
Even as they left me but gall.
I gave them water to drink
Even as they slaked my thirst with water.
Behold and see if there be any sorrow
Like unto my sorrow.
Give ear, ye Heavens, hear, all ye lands
And be dumbfounded:
I exalted their sons, even as they scorned me.
I opened the sea before them,

CD II :PER LA SETTIMA SANTA

Alessandro GRANDI
O vos omnes

Oh, die Ihr diesen Weg geht, bleibet und sehet,
Ob es einen Schmerz gibt,
Der dem meinen gleicht.
Wundert euch darüber, Himmel,
Zerstört gewaltsam Eure Tore!
Hört, Himmel, leih dein Ohr, du ganze Erde,
Und wundert euch:Ich ernährte ihre Söhne,
Während sie mich verachteten,
Ich überhäufte sie mit Manna in der Wüste,
Während sie mich meiner Bitterkeit überließen,
Ich labte sie mit Wasser,
Während sie mir Essig gaben, als ich Durst hatte.
Bleibet daher und sehet, ob es einen Schmerz gibt,
Der meinem Schmerz gleicht.
Hört, Himmel, leih dein Ohr, du ganze Erde,
Und wundert euch darüber:
Ich verherrlichte ihre Söhne,
Während sie mich verachteten,
Ich öffnete das Meer vor ihnen,

Et ipsi lancea aperuerunt latus meum.
Ego propter eos flagellavit Aegiptum
Et ipsi me flagellarum tradiderunt;
Attendite et videte si est
Dolor si milis dolori meo.

J'ouvrais la mer devant eux,
Alors qu'eux m'ouvraient le flanc de leurs lances,
Pour eux, je châtiais l'Egypte,
Alors qu'eux me trahissaient et me flagellaient.
Demeurez donc, et voyez,
S'il est une douleur semblable à ma douleur» ...

Francesco CAPELLO
Dic mihi, sacratissima Virgo

Animus
Dic mihi, sacratissima Virgo,
Quo cruciabaris dolore,
Quando filium tuum flagellatum
Ac spinis coronatum vidistis?

Maria Virgo
Heumi, nimis acerba quaeris. Tunc siliens tremula stabam ac nimio dolore dolorem pene sentiebam.

Francesco CAPELLO
Dic mihi, sacratissima Virgo

Animus
Dis-moi, Vierge très Sacrée,
par quelle douleur as-tu été crucifiée,
Quand tu as vu Ton Fils flagellé
Et couronné d'épines?

Maria Virgo
Hélas, je me tenais silencieuse et tremblante
Et en moi, ressentais une immense douleur.

Even as they opened my side with their lances.
For them did I chastise Egypt,
Even as they did betray and whip me.
Behold and see
If there be any sorrow like unto my sorrow.

Während sie mir die Seite mit ihren Lanzen
öffneten, für sie bestrafte ich Ägypten,
Während sie mich verrieten und geißelten.
Bleibet daher und sehet,
Ob es einen Schmerz gibt,
Der meinem Schmerz gleicht.

Francesco CAPELLO
Dic mihi, sacratissima Virgo

The Soul
Tell me, most Holy Virgin,
what pain crucified thee
when thou sawest thy Son whipped
and crowned with thorns?

The Virgin Mary
Alas, I remained silent and trembling;
I felt the most sorrowful pain within me.

Francesco CAPELLO
Dic mihi, sacratissima Virgo

Animus
Sag mir, heiligste Jungfrau,
durch welchen Schmerz wurdest du gekreuzigt,
Als du deinen Sohn gegeißelt sahst
Und mit Dornen gekrönt?

Maria Virgo
Ach, ich verhielt mich still und zitterte
Und in mir fühlte ich unermeßlichen Schmerz.

Animus
Quid filius tuus tibi merenti dixit?

Maria Virgo
En, dulcis mater, en filium tuum,
En quam crudelem mortem patior.

Animus
Et tu, quid illi morienti dixisti,
O maestissima mulier?

Maria Virgo
Mi fili, fili mi, solus moreris?
Morior et ipsa tecum.

Animus
Morior et ipse tecum.

Animus
Que t'a dit ton Fils, à toi qui souffrais?

Maria Virgo
O, douce Mère, de quelle mort cruelle
Ton Fils se meurt?

Animus
Et toi, qu'as tu dit à ton Fils qui mourrait,
O, femme très majestueuse?

Maria Virgo
Mon Fils, toi tu serais seul à mourir?
Moi aussi je meurs avec toi et avec Toi ,
Je meurs.

Animus
Et avec toi je meurs.

The Soul
What didst thy Son say to thee as thou suffered?

The Virgin Mary
O sweet Mother, of what cruel death is thy Son dying?

The Soul
And thou, what didst thou say to thy dying Son, o most majestic of women?

The Virgin Mary
My Son, my Son, shalt thou die alone? I also shall die, and die with Thee.

The Soul
And with you I die.

Animus
Was sagte dir dein Sohn, da du so littst?

Maria Virgo
Oh, süße Mutter, welch grausamen Todes Stirbt dein Sohn?

Animus
Und du, was sagtest du deinem Sohn, als er starb, Oh, majestätischste Frau?

Mario Virgo
Mein Sohn, mein Sohn, du solltest allein sterben? Auch ich sterbe mit dir.

Animus
Und mit dir ich sterbe.

Giovanni Felice SANCES
Stabat Mater

1. Stabat mater dolorosa
Juxta Crucem lacrimosa
Dum pendebat filius
2. Cujus animam gementem
Contristatem et dolentem
Pertransivit gladius.

3. O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.
4. Quae merebat et dolebat
Et tremebat cum videbat
Nati penas incliti
5. Quis est homo, qui non fleret,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?
6. Quis non possit contristari
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio.

7. Pro peccatis sue gentis

Giovanni Felice SANCES
Stabat Mater

1. Debout, la Mère douloureuse
Près de la croix était en larmes
Devant son Fils suspendu.
2. Dans son âme qui gémissait
Toute brisée, endolorie,
Le glaive était enfoncé.

3. O qu'elle était triste et affligée
La Mère entre toutes bénie,
La Mère du Fils unique!
4. Qu'elle avait mal, qu'elle souffrait,
La tendre Mère, en contemplant
Son divin Fils tourmenté!
5. Quel est celui qui sans pleurer
Pourrait voir la Mère du Christ
Dans un supplice pareil?
6. Qui pourrait sans souffrir comme elle
Contempler la Mère du Christ
Douloureuse avec son Fils?

7. Pour les péchés de tout son peuple

Giovanni Felice SANCES
Stabat Mater

1. The Mother of Sorrows
stood weeping next to the Cross
on which her Son was hung.
2. A sword transfixed
Her groaning soul,
anguished and lamenting.

3. O how sad and afflicted
Was that blessed Mother,
Mother of the Only-Begotten.
4. She mourned and grieved
and trembled when she saw
her glorious Son in torment.
5. Who is the man that could not weep
if he should see the Mother of Christ
in such agony?
6. Who could not feel compassion,
contemplating the Holy Mother
sorrowladen with her Son?

7. She saw Jesus in torment,

Giovanni Felice SANCES
Stabat Mater

1. Christi Mutter stand mit Schmerzen
Bei dem Kreuz und weint' von Herzen,
Als ihr lieber Sohn da hing.
2. Durch die Seele voller Trauer,
Seufzend unter Todesschauer,
Jetzt das Schwert des Leidens ging.

3. Welch ein Weh der Auserkornen,
Da sie sah den Eingebor'nen,
Wie er mit dem Tode rang!
4. Angst und Trauer, Qual und Bangen,
Alles Leid hielt sie umfangen
Das nur je ein Herz durchdrang.
5. Wer könnt' ohne Tränen sehen
Christi Mutter also stehen
In so tiefen Jammers Not?
6. Wer nicht mit der Mutter weinen,
Seinen Schmerz mit ihrem einen,
Leidend bei des Sohnes Tod?

7. Ach, für seiner Brüder Schulden

Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis subditum
8. Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum .

9. Eia, Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac,ut tecum lugeam
10. Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam
11. Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide
12. Tui nati vulnerati
tam dignati pro me pati
penas mecum divide

13. Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero
14. Juxta Cruce tecum stare
Te libenter sociare

Elle le vit dans ses tourments
Subissant les coups de fouet.
8. Elle vit son enfant très cher
Mourir dans la désolation
Alors qu'il rendait l'esprit.

9. Daigne, ô Mère, source d'amour,
Me faire éprouver tes souffrances
Pour que je pleure avec toi.
10. Fais qu'en mon cœur brûle un grand feu
Pour mieux aimer le Christ mon Dieu
Et que je puisse lui plaire.

11. O sainte Mère, daigne donc
Graver les plaies du Crucifié
Profondément dans mon cœur.
12. Ton enfant n'était que blessures,
Lui qui daigna souffrir pour moi,
Donne-moi part à ses peines.

13. Qu'en bon fils, je pleure avec toi,
Qu'avec le Christ en croix, je souffre
Chacun des jours de ma vie!
14. Etre avec toi près de la croix

subjected to scourging
for the sins of mankind.
8. She saw her sweet Son
dying forsaken
as he yielded up the ghost.

9. Blessed Mother, fount of love,
make me feel the depths of thy sorrow
that I may mourn with thee.
10. Make my heart burn
with love for Christ my God
that I may please Him.
11. Holy Mother, do this for me,
let the wounds of the Crucified
be engraved deep upon my heart.
12. Thy Son, wounded grievously,
deigned to suffer for me;
let me share his pain.

13. Let me truly weep with thee;
may I suffer with Christ on the Cross
for as long as I may live.
14. To stand with thee by the Cross

Sah sie Jesus Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn.
8. Sah ihn trostlos und verlassen
An dem blut'gen Kreuz erblassen,
Ihren lieben einz'gen Sohn.

9. Gib, o Mutter, Born der Lieben
Daß ich mich mit dir betrübe,
Daß ich fühl die Schmerzen dein.
10. Daß mein Herz von Lieb entbrenne,
Daß ich nur noch Jesus kenne,
Daß ich liebe Gott allein.
11. Heil'ge Mutter, drück die Wunden,
Die dein Sohn am Kreuz empfunden,
Tief in meine Seele ein.
12. Ach, das Blut, das er vergossen,
Ist für mich dahingeflossen;
Maß mich teilen seine Pein.

13. Laß mit dir mich herzlich weinen,
Ganz mit Jesu Leid vereinen,
Solang hier mein leben währt.
14. Unterm Kreuz mit dir zu stehen,

In plantu desidero
15. Virgo Virginum preclara
Michi jam non sis amara
Fac me tecum plangere

16. Fac ut portem Christi mortem
Passionis eius sortem
Et plagas recollere
17. Fac me plagis vulnerati
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii.
18. Inflamatus et acensus
Per te Virgo, sin defensus,
In die judicii.
19. Fac me Cruce custodiri
Morte Christi premuniri
Consoneri gratia
20. Quando Corpus morietur
Fac ut anime donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Et ne faire qu'un avec toi,
C'est le voeu de ma douleur.
15. Vierge bénie entre les vierges,
Pour moi ne sois pas trop sévère
Et fais que je souffre avec toi.

16. Que je porte la mort du Christ,
Qu'à la Passion je sois uni,
Que je médite ses plaies!
17. Que de ses plaies je sois blessé,
Que je m'enivre de la croix
Et de l'amour de ton Enfant!
18. Pour ne pas brûler dans les flammes,
Prends ma défense, Vierge Marie,
Au grand jour du jugement.
19. Fais que je sois gardé par la croix,
Protégé par la mort du Christ
En harmonie avec sa grâce.
20. Au moment où mon corps mourra
Fais qu'à mon âme soit donnée
La gloire du Paradis.
Amen.

and freely to join with thee
in thy weeping.
15. Virgin of virgins most blessed,
do not be harsh with me;
let me weep with thee.

16. Grant that I may bear Christ's death,
let me share His Passion
and think upon his wounds.
17. Let me be wounded with His wounds,
inebriated with the Cross
for love of your Son.
18. Inflamed and burning,
may I be defended by thee, o Virgin,
at the Last Judgement
19. May I be protected by the Cross,
saved by the death of Christ
and supported by His grace.
20. When my body dies
may my soul be granted
the glory of Paradise.
Amen.

Dort zu teilen deine Wehen,
Ist es, was mein Herz begehrt.
15. O du Jungfrau der Jungfrauen,
Wollst in Gnaden mich anschauen,
Laß mich teilen deinen Schmerz.

16. Laß mich Christi Tod und Leiden,
Marter, Angst und bittres Scheiden
Fühlen wie dein Mutterherz.
17. Mach, am Kreuze hingesunken,
Mich von Christi Blute trunken
Nur aus Lieb' zu deinem Sohn.
18. Daß nicht zu der ew'gen Flamme
Der Gerichtstag mich verdamme,
Sprech für mich dein reiner Mund.
19. Frei, durch Christi Kreuz und Tod,
Ist der Mensch von Erbschulds Not;
Mache ihn an Gnaden reich.
20. Jesus, wann mein Leib wird sterben,
Laß dann meine Seele erben
Deines Himmels Seligkeit!
Amen.

Gian Paolo CIMA
O sacrum convivium

O sacrum convivium in quo Christus sumitur
recolitur memoria passionis eius mens
impletur gratia et futurae gloriae
nobis pignus datur.
Alleluia.

Gian Paolo CIMA
O sacrum convivium

O Repas Sacré, où le Christ se nourrit,
Où est célébré le Mémorial de sa Passion,
Où la Grâce emplit les âmes,
Où nous recevons le gage de la gloire éternelle.
Alleluia!

Biago MARINI
Madrigale spirituale «Peccator pentito»

Signor ch'in Croce i miei dolor portasti
deh fa quest' occhi miei fiumi dolenti,
oh'io versi almen se tu Sangue versasti
d'Amaro pianto riuoli cocenti. Che s'apagar
l'offesa è ver che basti fiamma amorosa
di sospir ardenti il mio lungo fallar
vuo pianger tanto ch'ogni colpa mortal
ced'al mio pianto. Vuo pianger tanto ch'ogni
colpa mortal ced'al mio pianto.

Biago MARINI
Madrigale spirituale «Peccator pentito»

Seigneur, qui sur la croix porta mes douleurs, Fais
de mes yeux des fleuves endeuillés .
Si tu as versé le sang,
Que je verse au moins des ruisseaux Brûlants
d'un pleur amer. Et s'il est vrai Qu'il suffit pour
remédier à l'offense
d'une flamme amoureuse de soupirs ardents,
je veux tant pleurer ma longue errance, que
toute faute mortelle cède à mon pleur.

Gian Paolo CIMA
O sacrum convivium

O holy Feast where Christ was fed,
where the remembrance of his Passion is
celebrated, where Grace fills our souls,
and where we receive the pledge of eternal life.
Alleluia.

Gian Paolo CIMA
O sacrum convivium

Oh, heiliges Mahl, bei dem Christus sich
ernährt,bei dem das Andenken an sein Leiden
gefeiert wird, bei dem die Gnade die Seelen
erfüllt, bei dem wir empfangen
Das Unterpfand der ewigen Seligkeit.
Halleluja!

Biago MARINI
Madrigale spirituale «Peccator pentito»

Lord, who upon the Cross didst bear my woes,
Make mine eyes into rivers of sorrow.
If Thou hast poured out Thy blood,
may I pour out at least streams
that burn with bitter weeping.
If it be true that ardent sighs will acquit the sin
of the flames of passion,
I much desire to bewail my lasting fault;
may every mortal wrong yield to my weeping.

Biago MARINI
Madrigale spirituale «Peccator pentito»

Herr, der du am Kreuz meine Schmerzen
trugst, mach aus meinen Augen trauernde
Bäche. Wenn du dein Blut vergossen hast,
So möge ich wenigstens heiße Bäche
bitterer Tränen vergießen. Und wenn es wahr
ist, daß es genügt, dem Liebesfeuer
Durch glühende Seufzer zu begegnen,
So will ich so sehr meinen langen Irrweg
beweinen, bis jede Todsünde meinem Weinen
weicht.

Domenico MAZZOCHI
«La Maddalena ricorre alle lagrime»

Lagrime amare all'anima,
Che langue soccorrete pietose : Il dente rio,
Gia v'impresse d'inferno il crudel'angue,
E mortifera piaga,ohime v'aprio.
Ben vuol sanarla il Redentore esangue,
Ma indarno sparso il pretioso rio
Sarà per lei di quel beato Sangue
Senza il doglioso humor del pianto mio :
Dunque amare lagrime correte
A gl'occhi ogn'hor da questo cor pentito,
Versate pur, che di voi sole ho sete.
Se tanto il liquor vostro, è in Ciel gradito,
Diro di voi, che voi quell'acque sete,
Ch'uscir col sangue da Giesù ferito.

Adriano BANCHIERI
Mulier, cur ploras hic

Cristo
Mulier,cur ploras hic ante monumentum?

Domenico MAZZOCHI
«La Maddalena ricorre alle lagrime»

Larmes amères, venez, miséricordieuses,
Au secours de l'âme qui languit :
Le serpent cruel de l'enfer vous mordit jadis,
Et ouvrit en vous une plaie mortelle;
Le rédempteur exangue voulut certes la guérir
Mais le précieux flot coulera en vain
Sans les humeurs endeuillées de mes pleurs.
Or, donc, larmes amères,
Jaillissez des yeux de ce cœur repenti;
Coulez à flots, car c'est de vous seules
Que j'ai soif.
Si votre liqueur plait au ciel,
Je dirai de vous que vous êtes cette eau
Qui sortit avec le sang de Jésus blessé.

Adriano BANCHIERI
Mulier, cur ploras hic

Christus
Femme, pourquoi pleures-tu devant le tombeau?

Domenico MAZZOCHI
«La Maddalena ricorre alle lagrime»

Ye bitter tears, come and bring mercy
to the aid of the languishing soul.
The cruel serpent of Hell once did bite
and opened, alas, a mortal wound in thee.
The Redeemer, drained of blood, would heal it,
but the precious flood of that blessed Blood
would flow in vain for it
without the sorrowful moisture of my
weeping. Flow then, bitter tears, all of ye,
from this repentant heart.
Be outpoured, for I thirst for you alone.
Thy liquor is so esteemed in Heaven
that I shall say that thou art the water that
flowed together with blood from the wounded
Christ.

Adriano BANCHIERI
Mulier, cur ploras hic

Christ
Woman, why weepest thou here before the tomb?

Domenico MAZZOCHI
«La Maddalena ricorre alle lagrime»

Bittere Tränen, kommt, ihr Barmherzigen,
Der sich sehnenden Seele zu Hilfe:
Die grausame Schlange der Hölle hat euch
einst gebissen und euch eine tödliche Wunde
gerissen; der verblutete Erlöser wollte sie
gewiß heilen,
Doch der kostbare Strom fließt vergebens für
sie ohne die Trauerstimmung meines Weinens.
Daher, bittere Tränen,
Strömt aus den Augen dieses reuigen Herzens;
fließt in Strömen, denn nach euch allein
Dürstet mich. Wenn euer Saft dem Himmel
gefällt, so sage ich, daß ihr von jenem Wasser
seid, das mit dem Blut aus dem verletzten
Jesus floß.

Adriano BANCHIERI
Mulier, cur ploras hic

Christus
Frau, was weinst du vor dem Grab?

Maria Maddalena
Tulerunt Dominum meum,
Et nescio, ubi posuerunt eum.
Si tu sustulisti eum, dicito mihi,
Et ego eum tollam.

Cristo
Ego sum, non me cognoscis,o Maria?
Noli me tangere !

Maria Maddalena
O ! Magister bone dilecte mi,
Discipuli dolentes quaerebant te.

Cristo
Vade annuntiare eis.
Resurrexit sicut dixit,
Alleluia!

Claudio MONTEVERDI
Et resurrexit

Et resurrexit tertia die,

Maria Maddalena
Ils ont pris Mon Seigneur,
Et je ne sais pas où ils l'ont mis,
Si c'est toi qui l'as emporté,
Dis le moi, et moi, je le reprendrais.

Christus
C'est moi! Tu ne me reconnais pas Marie?
Ne me touche pas !

Maria Maddalena
O ! Maître, mon Bien-Aimé,
Les disciples en pleurs te cherchent.

Christus
Va, et annonce leur qu'Il est Ressuscité
Comme il l'avait dit.
Alleluia!

Claudio MONTEVERDI
Et resurrexit

Il ressuscita le troisième jour,

Mary Magdalen
They have borne away my Lord,
and I know not where they have laid him.
If it were thou that hast born him away,
tell me, and I shall bear him back.

Christ
It is I; dost thou not recognise me, Mary?
Touch me not.

Mary Magdalen
O Master, my beloved,
Thy disciples seek Thee in their grief.

Christ
Go and tell them
«He is risen», as He had said.
Alleluia.

Claudio MONTEVERDI
Et resurrexit

And on the third day he rose again,

Maria Magdalena
Sie haben meinen Herrn genommen,
Und ich weiß nicht, wo sie ihn hingebracht
haben, wenn du ihn weggetragen hast,
Sag es mir, und ich werde ihn zurückholen.

Christus
Ich bin es! Erkennst du mich nicht, Maria?
Berühre mich nicht!

Maria Magdalena
Oh, oh ! mein geliebter Meister,
Die weinenden Schüler suchen dich.

Christus
Geh und verkünde ihnen, daß er auferstanden
ist, wie er es gesagt hat.
Halleluja!

Claudio MONTEVERDI
Et resurrexit

Er ist am dritten Tage auferstanden

Secundum Scripturas,
Et ascendit in coelum :
Sedet ad dexteram Patris.

Conformément aux Ecritures,
Et il monta au ciel;
Il est assis à la droite du Père.

Bonifazio GRAZIANI
Regina coeli laetare

Regina Caeli laetare, Alleluia!
Quia quem meruisti portare, Alleluia!
Resurrexit sicut dixit, Alleluia!
Ora pro nobis Deum, Alleluia!

Bonifazio GRAZIANI
Regina coeli laetare

Reine du Ciel, réjouis-toi, Alleluia!
Car celui que tu méritas de porter, Alleluia!
Est resscuscité comme il l'a dit, Alleluia!
Prie Dieu pour nous, Alleluia!

Claudio MONTEVERDI
Laudate Dominum

Laudate Dominum in Sanctis ejus,
Laudate eum in firmamento virtutis ejus.
Laudate eum in sono tubae,
Laudate eum in psalterio, et cithara,
Laudate eum in tympano et choro,
Laudate eum in cimbalis bene sonantibus,
Laudate eum in cimbalis jubilationibus :

Claudio MONTEVERDI
Laudate Dominum

Louez le Seigneur dans son sanctuaire!
Louez-Le dans le séjour de sa puissance!
Louez-Le au son de la trompette!
Louez-Le au son du psaltérion, et de la cithare!
Louez-Le dans vos danses avec le tambourin!
Louez-Le avec les cymbales au son clair!
Louez-Le avec les cymbales d'allégresse!

according to the Scriptures,
and ascended into Heaven:
he sitteth on the right hand of the Father.

Gemäß der Schrift
Und er fuhr in den Himmel auf;
Er sitzet zur Rechten des Vaters.

Bonifazio GRAZIANI
Regina coeli laetare

Queen of Heaven, rejoice, alleluia! For He
whom thou didst deserve to bear, alleluia!
Is risen again, as he hath said, alleluia! Pray to
God for us, alleluia!

Bonifazio GRAZIANI
Regina coeli laetare

Himmelskönigin, freue dich, Halleluja!
Denn der, den zu tragen du verdient hast,
Halleluja! Ist auferstanden wie er es gesagt hat,
Halleluja! Bitte für uns zu Gott, Halleluja!

Claudio MONTEVERDI
Laudate Dominum

Praise the Lord in his sanctuary,
praise Him in the firmament of his power.
Praise him with the sound of the trumpet,
praise him with the psaltery and the harp.
Praise him with the drum and with dance,
praise him with the well-tuned cymbals,
praise him with the loud cymbals.

Claudio MONTEVERDI
Laudate Dominum

Lobet den Herrn in seinem Heiligtum,
Lobet ihn in seiner mächtigen Feste,
Lobet ihm zum Klang der Trompete,
Lobet ihn zum Klang des Psalters und der
Zither, Lobet ihn bei euren Tänzen mit dem
Tamburin,
Lobet ihn mit den hellen Tönen der Zimbeln,

Omnis Spiritus laudat Dominum.
Alleluia.

Que tout ce qui respire loue le Seigneur!
Alleluia!

Michel Angelo GRANCINI
Exultate Christo adiutori nostro

Exultate Christo adiutori nostro,
Jubilate ipsi vero Deo Jacob,
Sumito psalmum percutite tympanum,
Pulsate, psalteruim jocundum.
Cum Hymnis et canticis,
Laudando eum buccinate victoriam.
Et triumphum eius,
Annunciate neomenia tuba,
In insigni die solemnitatis nostrae.
Laus tibi Domine,
Rex aeternae gloriae.

Michel Angelo GRANCINI
Exultate Christo adiutori nostro

Chantez avec allégresse à Dieu, notre force!
Jubilez pour le vrai Dieu de Jacob!
Entonnez des psaumes,
Frappez le tympanon et le joyeux psaltérion,
Avec hymnes et cantiques!
Louez-le : sonnez sa victoire
Et son triomphe!
Annoncez de la trompe à la nouvelle lune,
Ce jour insigne de notre solennité!
Louange à toi, Seigneur,
Roi d'une éternelle gloire.

Let everything that hath breath praise the Lord.
Alleluia.

Lobet ihn mit den Zimbeln der Freude,
Alles, was atmet, lobe den Herrn.
Halleluja!

Michel Angelo GRANCINI
Exultate Christo adiutori nostro

Exult in Christ, our strength,
rejoice in the true God of Jacob.
Sing psalms and beat the drums,
strike the merry psaltery.
With hymns and canticles
sound forth His victory
and praise Him
and His triumph.
Announce it with the trumpet
to the new moon,
this insignorial day of our solemnity!

Michel Angelo GRANCINI
Exultate Christo adiutori nostro

Singt mit Jubel zu Gott, unserer Stärke!
Jubiliert dem wahren Gott Jakobs!
Stimmt Psalmen an,
Spielt auf dem Hackbrett und dem fröhlichen
Psalter
Mit Hymnen und Lobgesängen!
Spielt: singt seinen Sieg
Und seinen Triumph!
Verkündet mit dem Horn dem neuen Mond,
Diesen Tag als Zeichen unserer Feierlichkeit!

ANONYMOUS
La Monica

Madre non mi far monaca,
Che non mi voglio far,
Non mi taglia la tonaca,
Che non la vuoi portar;
Tut t'il di in coro
Al vespr'et alla messa.
E la madr' Abbadessa
Non fa se non gridar,
Che poss'ella crepar!
Che poss'ella crepar!

Biagio MARINI
Grotte ombrose

Grotte ombrosi, antri foschi
Consolate mi voi nei miei dolori
Che far dov'io, nei dubbi amori?
(Mori)

CD III: Biagio MARINI

ANONYMOUS
La Monica

Mère, ne me fais pas nonne,
car je ne le veux pas!
Ne me taille pas la tunique,
car je ne la veux porter!
Toute la journée dans le choeur,
à vêpre et à la messe,
et la mère abbesse
qui ne fait rien sinon crier...
elle peut crever!
elle peut crever!

Biagio MARINI
Grotte ombrose

Sombres grottes, cavernes obscures
Consolez-moi dans ma douleur
Que dois-je faire, dans les affres de l'amour?
(Meurs)

CD III: Biagio MARINI

ANONYMOUS
La Monica

Mother, don't make me become a nun,
I don't want to do it.
Don't cut out a habit for me,
because I don't want to wear it.
All day in church,
at Vespers and at Mass
the Mother Abbess
can do nothing but shout.
Let her drop dead!
Let her drop dead!

Biagio MARINI
Grotte ombrose

Shadowy caves, dark grottos,
console me in my sorrow.
What must I do, rent with the pangs of love?
(Die)

CD III: Biagio MARINI

ANONYMOUS
La Monica

Mutter, lass mich nicht Nonne werden,
Ich will es nicht werden,
Nähe mir keine Nonnentracht,
Ich will sie nicht tragen;
Den ganzen Tag im Chor (singen)
Bei der Vesper und bei der Messe.
Und die Mutter Äbtissin
Tut nichts anderes als schreien.
Könnte sie doch krepieren!
Könnte sie doch krepieren!

Biagio MARINI
Grotte ombrose

Düstere Grotten, dunkle Höhlen,
Tröstet mich in meinem Schmerz.
Was soll ich tun in den Qualen der Liebe ?
(Stirb)

Dunque morir degg'io
E chi, lasso, pon legge al morir mio?
(Io)
Chi sei tu? Con echo forse ragiono?
(No)
Sei tu destino?
(No)
Sei tu 'l dio bambino*?
(No)
Chi sei dunque che parli meco?
Lilla, forsi?
(Si)
Tu sei Lilla?
(Lilla)
Quella ch'è si d'amor rubella?
(ella)
Ah, crudele! a qui tu vieni ancor
a consigliar ch'io mora?
(ora)

Donc je dois mourir,
Et qui, hélas, m'impose la mort?
(Moi)
Et qui es-tu? Parlé-je avec l'écho?
(non)
Es-tu le destin?
(non)
Es-tu le dieu-enfant*?
(non)
Qui es-tu donc qui parle avec moi?
Lilla, peut-être?
(oui)
Toi, tu es Lilla?
(Lilla)
Celle qui est si rebelle à l'amour?
(elle-même)
Ah, cruelle! Et tu viens encore
jusqu'ici me conseiller de mourir?
(sur l'heure)

So I must die,
and who, alas, condemns me to death?
(I)
Who are you? Am I speaking with an echo?
(No)
Are you destiny?
(No)
Are you Eupidon, the Child God?
(No)
You who talk with me, who are you?
Are you, Lilla, perhaps?
(Yes)
You are Lilla?
(Lilla)
She who is so set against love?
(She)
Ah, cruel one! And you have come
here to advise me to die?
(Now)

So soll ich also sterben,
Und wer, ach, zwingt mich in den Tod ?
(Ich)
Und wer bist du ? Spreche ich mit dem Echo ?
(Nein)
Bist du das Schicksal ?
(Nein)
Bist du das göttliche Kind ?
(Nein)
Wer bist du denn, der du mit mir sprichst ?
Lilla, vielleicht ?
(Ja)
Du, du bist Lilla ?
(Lilla)
Die sich der Liebe so sehr widersetzt ?
(Dieselbe)
Ah, Grausame ! Und du kommst noch
Bis hierher, um mir zu raten,
ich möge sterben ?
(Sogleich)

Biagio MARINI
Miserere a tre voci

Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum
tuarum, dele iniquitatem meam.
Amplius lava me ab iniquitate mea,
et a peccato meo munda me :
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,
et peccatum meum contra me est semper.
Tibi soli peccavi, et malum coram te feci;
ut justificeris in sermonibus tuis,
et vincas eum judicaris.
Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum,
et in peccatis concepit me mater mea.
Ecce enim veritatem dilexisti : incerta et
occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.
Asperges me hyssopo, et mundabor;
lavabis me, et super nivem dealbabor,
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam :
et exsultabunt ossa humiliata.
Averte faciem tuam a peccatis meis;
et omnes iniquitates meus dele.

Biagio MARINI
Miserere a tre voci

Pitié pour moi, Seigneur, en ta bonté, en ta
grand tendresse efface mon péché;
lave-moi de toute malice et de ma faute,
Seigneur, purifie-moi.
Car mon péché, je le connais, ma faute est
devant moi sans relâche :
contre toi, toi seul, j'ai péché, ce qui est mal à
tes yeux, je l'ai fait.
Ainsi tu es juste quand tu prononces, sans
reproche lorsque tu juges.
mauvais je suis né, pécheur, ma mère m'a
conçu.
Mais tu aimes la vérité au fond du cœur,
instruis-moi des profondeurs de la sagesse;
purifie-moi avec l'hysope : je serai net;
lave-moi : je serai blanc plus que neige.
Rends-moi le son de la joie et de la fête, et
qu'ils dansent, les os que tu broyas.
Détourne ta face de mes fautes, efface de moi
tout malice.
O Dieu, crée pour moi un cœur pur, restaure

Biagio MARINI
Miserere a tre voci

Have mercy upon me, O god, according to thy loving kindness.
According unto the multitude of thy tender mercies blot out my transgressions.
Wash me thoroughly from mine iniquity and clean me from my sin.
For I acknowledge my trangressions and my sin is ever before me.
Against thee only have I sinned and done this evil in thy sight, that thou mightest be justified when thou speakest and be clear when thou judgest.
Behold, I was shapen in iniquity and in sin did my mother conceive me.
Behold, thou seekest truth in the inward parts; in the hidden part thou shalt make me know wisdom.
Purge me with hyssop and I shall be clean; wash me, and I shall be whiter than snow.
Make me to hear joy and gladness, that the bones thou hast broken may rejoice.

Biagio MARINI
Miserere a tre voci

Erbarme dich meiner, Herr, in deiner Güte, in deiner (großen) Liebe tilge meine Sünde ;
Wasche mich rein von aller Bosheit und von meiner Schuld, Herr, reinige mich. Denn meine Sünde,
ich kenne sie, meine Schuld sehe ich ohne Unterlass vor mir :
gegen dich, dich allein, habe ich gesündigt, was schlecht in deinen Augen ist, ich habe es getan.
So bist du gerecht, wenn du das Urteil verkündest,
Ohne Vorwurf, wenn du richtest.Schlecht bin ich geboren, meine Mutter hat mich als Sünder empfangen.
Doch du liebst die Wahrheit im Grunde des Herzens, lehre mich die Tiefen deiner Weisheit :
Reinige mich mit Ysop :
ich werde rein sein.Wasche mich :
ich werde wieder als Schnee sein.
Gib mir den Ton der Freude und des Festes wieder,

Cor mundum crea in me, Deus :
et spiritum rectum innova in visceribus meis.
Ne projicias me a facie tua,
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me,
Redde mihi laetitiam salutaris tui,
Et spiritu principali confirma me.
Docebo iniquos vias tuas :
et impii ad te convertentur.
Libera me de sanguinibus, Deus,
Deus salutis meae;
et exsultabit lingua mea justitiam tuam.
Domine, labia mea aperies :
et os meum annuntiabit laudem tuam.
Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem
utique : holocaustis non delectaberis.
Sacrificium Deo spiritus contribulatus :
cor contritum et humiliatum,
Deus, non despicies.
Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion
: ut aedificentur muri Jerusalem.
Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes,
et holocausta :
tunc imponent super altare tuum vitulos.
Gloria patri et filio, et spiritui sancto.

en ma poitrine un esprit ferme, ne me repousse
jamais loin de ta face, ne retire pas de moi ton
esprit saint.
Rends-moi la joie de ton salut, assure en moi
un esprit magnanime.
Aux pêcheurs, j'enseignerai tes voies.
Affranchis-moi du sang, Dieu, mon Sauveur,
et ma langue acclamera ta justice.
Seigneur, ouvre mes lèvres et ma bouche
publiera ta louange.
Tu ne prendrais aucun plaisir au sacrifice, si
j'offre un holocauste, tu n'en veux pas.
Mon sacrifice, c'est un esprit brisé, d'un cœur
brisé et broyé Dieu, tu n'as point de mépris.
Veuille accorder à Sion le bonheur, et rebâtir
Jérusalem en ses murailles;
tu te plairas aux justes sacrifices, holocauste
et totale oblation, on offrira des taureaux sur
ton autel.
Gloire au père, au fils et au Saint Esprit.
Ainsi qu'il en était au commencement, et
maintenant et pour toujours, et pour les siècles
des siècles, Amen.

Hide thy face from my sins and blot out all mine iniquities.
Create in me a clean heart o God, and renew a right spirit within me.
Cast me not away from thy presence, and take not thy holy spirit from me.
I will teach transgressors thy ways and sinners shall be converted unto thee.
Deliver me from blood-guilt, o God, thou God of my salvation, and my tongue shall sing of thy righteousness.
O Lord, open thou my lips and my mouth shall shew forth thy praise.
For thou desirest not sacrifice, even if Ishould give it;
thou delightest not in burnt offering.
The sacrifices of God are a broken spirit;
a broken and contrite heart O God, thou wilt not despise.
Do good in thy good will unto Zion;
build thou the walls of Jerusalem.
Then shalt thou be peased with the sacrifice of righteousness, with the burnt offerings and oblations;

und sie mögen tanzen, die Gebeine, die du zermalmen wirst, wende dein Angesicht von meinen Fehlern,tilge all meine Bosheit.
Oh Gott, schaffe für mich ein reines Herz,setze in meine Brust von neuem einen festen Geist, Stoß mich niemals weit fort von deinem Angesicht,
Nimm mir nicht deinen heiligen Geist.
Gib mir die Freude deines Heils wieder,
Festige in mir einen edelmütigen Geist.
Die Sünder will ich deine Wege lehren, befreie mich vom Blut, Gott, mein Erlöser,und meine Zunge
wird deiner Gerechtigkeit zujubeln, Herr,
öffen meine Lippen, und mein Mund wird dein Lob verkünden.
Dich wird das Opfer keineswegs erfreuen,
wenn ich dir ein Holokaustum biete, willst du es nicht,
mein Opfer ist ein gebrochener Geist,
ein (gebrochenes und) zermalmtes HerzVerachtest du nicht.
Gewähre Sion Glück, auf dass die Mauern Jerusalems wieder errichtet werden ;

Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum, Amen.

then shall bullocks be offered on thine altar.
Amen

die gerechten Opfer wirst du gerne
entgegennehmen,(Holokausta und
vollkommene Opferung), stiere werden dir auf
deinem Altar dargeboten werden. Amen.

Dario CASTELLO
Exultate Deo adiutori nostro

Exultate Deo adiutori nostro
Jubilate Deo Jacob.
Sumite psalmum
et date timpanum,
psalterium jucundum
cum cythara.
Buccinate in neomenia tuba
in insigni die Solemnitatis
Sancti Marcii
ob cuius festivitatem
omnes laetantur. Alleluia

CD IV: Dario CASTELLO

Dario CASTELLO
Exultate Deo adiutori nostro

Exultez en Dieu, notre secours!
Jubilez pour le Dieu de Jacob!
Entonez des psaumes
et jouez du tambour,
du joyeux psaltérion
et de la cithare !
Sonnez du buccin à la nouvelle lune!
en ce jour d'insigne solemnité
de la Saint Marc,
que tous se réjouissent de cette festivité
Alleluia!

Dario CASTELLO
Exultate Deo adiutori nostro

Sing aloud unto God our strength;
make a joyful noise unto the God of Jacob.
Take up a psalm,
and bring the timbrels,
the sweet psaltery
and the harp.
Sound the trumpets at the new moon
on this most solemn day
of Saint Mark.
On this occasion of his festival
let all rejoice. Alleluia!

CD IV: Dario CASTELLO

Dario CASTELLO
Exultate Deo adiutori nostro

Frohlocket in Gott, unserem Helfer !
Jubiliert dem Gott Jakobs !
Stimmt Psalmen an
Und spielet die Trommel,
Das fröhliche Psalterium
Und die Kithara !
Blast die Buccina bei Neumond !
An diesem Tag der bemerkenswerten
Feierlichkeiten von Sankt Markus
Mögen sich alle über diese Festlichkeit freuen.
Alleluia !

Ignazio DONATI
Angelus Gabriel descendit

Angelus Gabriel descendit de caelo, locutus
est Mariae dicens : Ave gratia plena, Dominus
tecum,
benedicta tu in mulieribus.
Quae cum audisset,
turbata es in sermone ejus,
et cogitabat qualis esset ista salutatio.
Et ait angelus ei :
Ne timeas Maria,
invenisti enim gratiam apud Deum, ecce
concipies in utero, et paries filium,
et vocabis nomen ejus JESUM.
Dixit autem Maria ad angelum : Quomodo fiet
istud, quoniam virum non cognosco?
Et respondens angelus dixit ei :
Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus
Altissimi
obumbrabit tibi quia non erit impossibile apud
Deum omne Verbum.

CD V: PER IL SANTISSIMO NATALE

Ignazio DONATI
Angelus Gabriel descendit

L'ange Gabriel descendit du ciel, il parla a
Marie en lui disant : Je te salue, pleine de grâce,
le Seigneur est avec toi, sois bénie entre toutes
les femmes.
A ces mots, elle fut très troublée, et se
demandait ce que pouvait signifier cette
salutation.
L'ange lui dit: «sois sans crainte, Marie, car tu
as trouvé grâce auprès de Dieu.Voici que tu
vas être enceinte, tu enfanteras un fils et tu
lui donneras le nom de JESUS.
Marie dit à l'ange: «Comment cela se fera-t-il
puisque je ne connais pas d'homme ?»
L'ange lui répondit : «L'Esprit Saint viendra sur
toi et la puissance du Très- Haut te couvrira
de son ombre
car rien n'est impossible à Dieu.»
Marie dit alors: «Je suis la servante du
Seigneur, que tout se passe pour moi comme

CD V: PER IL SANTISSIMO NATALE

Ignazio DONATI
Angelus Gabriel descendit

The angel Gabriel came down from Heaven and spoke to Mary, saying: Hail to thee, full of grace, the Lord be with thee, blessed art thou amongst women.
When she heard this,she was disturbed by his speech, and wondered what manner of greeting this might be.
The angel said unto her:
Fear not, Mary, for thou hast found favour with God; behold, thou shalt conceive in thy womb and bear a son and shalt call his name JESUS.
Mary then spoke to the angel:
How shall this be,seeing I know not a man?
The angel answered and said:
The Holy Ghost shall come upon thee, and the power of the Highest shall overshadow thee,for with the Word of God nothing shall be impossible.

Dixit autem Maria :
Ecce ancilla Domini,
fiat mihi secundum verbum tuum.
Et Verbum caro factum est,
et habitavit in nobis,
et vidimus gloriam ejus,
gloriam quasi
Unigeniti a Patre
plenum gratiae et veritatis.

tu l'as dit!»
Et le verbe s'est fait chair
Et il a habité parmi nous,
Et nous avons vu sa gloire,
la gloire du fils unique du Père, plein de grâce
et de vérité.

Maurizio CAZZATI
Alma redemptoris mater

Alma redemptoris mater,
quae pervia coeli porta manes,
et stella maris, succurre cadenti surgere qui
curat populo.
Tu quae genuisti natura mirante, tuum
sanctum genitorem.
Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore sumens
illud Ave peccatorum miserere.

Maurizio CAZZATI
Alma redemptoris mater

Sainte Mère du Rédempteur
porte du ciel toujours ouverte,
étoile de la mer,
viens aider le peuple qui tombe et qui cherche
à se relever.
Toi qui as enfanté,
la nature en est étonnée,
ton divin Créateur,
restant vierge avant et après, accueille l'Ave des
lèvres de Gabriel, prends pitié des pécheurs.

Mary said:Behold the handmaid of the Lord,
be it unto me according to thy word.
And the Word was made flesh,a nd dwelt
among us,
And we beheld his glory,
the glory as of the only begotten of the Father,
Full of grace and truth.

Maurizio CAZZATI
Alma redemptoris mater

Holy Mother of the Redeemer, thou who
holdest the gates of Heaven open,
star of the sea, aid those who fall and who yet
seek to rise.
Thou who, to Nature's astonishment, gavest
birth
To thy holy creator, and yet remained the
virgin thou wert,
receive thy salutation from Gabriel's lips and
have pity on those who sin.

Adriano BANCHIERI
Intonuit de caelo

Intonuit de caelo sonus,
Angelus ad pastores discens :
Annuntio vobis gaudium magnum quia natus est vobis Salvator mundi.

Antonio CIFRA
Quem vidistis, pastores?

Quem vidistis, pastores?
Dicite, annuntiate nobis,
In terris quis apparuit?

Natum vidimus et choros
angelorum collaudantes Dominum.
Dicite quidnam vidistis
et annuntiate Christi nativitatem. Noë, Noë, Noë!
Alleluia.

Adriano BANCHIERI
Intonuit de caelo

Du ciel vint une clameur,
L'ange dit aux bergers :
Je vous annonce une grande joie, car le Sauveur du monde est né.

Antonio CIFRA
Quem vidistis, pastores?

Qu'avez vous vu, bergers ?
Dites-nous, apprenez-nous quel est celui qui est apparu sur la terre?

Nous avons vu celui qui est né, et le choeur des anges qui louait le Seigneur.
Racontez ce que vous avez vu et annoncez la naissance du Christ.Noël, Noël, Noël!
Alleluia!

Adriano BANCHIERI
Intonuit de caelo

There came forth a sound from Heaven, the
angel said to the shepherds:
I bring to you tidings of great joy, for the
Saviour of the world is born unto you.

Antonio CIFRA
Quem vidistis, pastores?

Did ye see, shepherds?
Speak, make known unto us
who has appeared on this earth.

We have seen the newborn
and choirs of angels praising God together.
Speak of what ye have seen
and announcet he birth of Christ.Noel, noel,
noel!
Alleluia.

Orazio TARDITI
Volate caelites

Volate caelites, currite,
properate, Aligeri!
Floribus purpura decorate
Creatorem, coronate stellis.
Amor adest, puer natus Jesus est.
Deus homo factus est, puer natus Jesus est.

Certantes superni dilecto spargite rosas,
celeres manibus date lilia plenis!
O quam micat sereno sidere pulchrior,
O quam lucet stellato vertice clarior.
(Suono di sampogna pastorale)

Dicite canticum murmure placido,
alacres pergite, dicite carmina.
Agite superi currite Angeli,
iubare splendido fundite lumina.

Orazio TARDITI
Volate caelites

Volez, êtres célestes, vite,
hâtez-vous êtres ailés!
Avec des fleurs, parez de pourpre le Créateur,
couronnez-le d'étoiles. L'Amour est parmi
nous, un enfant du nom de Jésus est né.

Dieu s'est fait homme, un enfant Jésus est né.
A l'envi, êtres célestes, épandez les roses autour
de l'Aimé. Vite, répandez les lys à pleines
mains! Oh, comme il scintille avec plus de
beauté que l'astre serein. Oh, comme il brille! avec
plus de luminosité que la voûte étoilée!
(Au son des cornemuses des bergers)

Dites votre cantique d'une voix douce, continuez
avec entrain,
dites vos hymnes.
Allons, êtres célestes, dépêchez-vous ô Anges!
Répandez l'éclat de votre splendeur.

Orazio TARDITI
Volate caelites

Fly, ye celestial beings!
Hasten, hurry, ye winged ones! Adorn the
Creator with flowers of purple, crown him
with stars.Love has come among us,
The boy Jesus is born.

Scatter roses, ye celestial brings, around the
Beloved to your delight, strew lilies in swift
handfuls!
He gleams more fair than the serenest star,he
shines brigh-ter than the starry vault.

(The sound of a shepherd's bagpipes)

Pronounce your canticle with a sweet voice,
pronounce your hymns with ardour.
Go, celestial beings, hasten, ye angels,spread
wide the brilliance of your splendour.

O quam fulget amor meus,
O quam fulget velo cinctus,
ecce Deus amor adest,
puer natus Jesus est.
Mortales, properate, lumen verum
adorate, iacentem in stabulo.

Non stellae micantes, non flores vernantes
dilectum decorant.
Non solis splendores
amantem colorant, nec stellae micantes
dilectum decorant.
Alleluia!

Oh, comme il brille mon Amour!
Oh, comme il respendit enveloppé dans ses langes!
Voici que Dieu Amour est présent parmi nous.

Mortels, venez vite, adorez la Lumière véritable, adorez celui qui est couché dans une étable.

Ni les étoiles scintillantes, ni les rayons du soleil, ni les fleurs écloses ne peuvent parer le bien aimé!
Alléluia!

Claudio MONTEVERDI
Jesu, redemptor omnium

Jesu, Redemptor omnium,
quem, lucis ante originem,
parem paterne gloriae,
Pater supremus edidit.

Claudio MONTEVERDI
Jesu, redemptor omnium

Jésus, Rédempteur des hommes,
avant que naisse la lumière,
tu fus engendré par le Père
et ta gloire égale la sienne.

How my Love doth shine, how he doth shine
in his swaddling clothes!
Behold the God of Love is come among us, the
boy Jesus is born.

Mortals, hasten to adore the True Light lying
in a stable.

It is not twinkling stars nor blossoming flowers
that adorn the Beloved;
It is not the sun's shining rays that light up the
God of Love: It is not twinkling stars
that adorn the Beloved.
Alleluia.

Claudio MONTEVERDI
Jesu, redemptor omnium

Jesus, Redeemer of all mankind,thou wert
created by the Father before primal light was
made and
Thy glory doth equal His own.

Tu, lumen et splendor Patris,
tu, spes perennis omnium,
intende quas fundunt preces
tui per orbem servuli.

Memento, rerum Conditor,
nostri quod olim corporis,
sacrata ab alvo Virginis
nascendo formam sumpseris.

Testatur hoc praesens dies,
currens per anni circulum,
quod solus e sinu Patris
mundi salus adveneris.
Hunc astra, tellus, aequora,
hunc omne quod caelo subest,
salutis Auctorem novae
novo salutat cantico.

Et nos, beata quos sacri
rigavit unda sanguinis,
natalis ob diem tui
hymni tributum solvimus.

Toi, lumière et splendeur du Père,
Toi, l'éternel espoir de tous,
entends les prières qu'expriement
dans le monde tes serviteurs.

O toi qui créas toutes choses
souviens-toi que tu pris la forme de notre
corps, quand tu naquis
du sein de la Vierge très pure.

Le jour présent rend témoignage,
dans le cycle annuel des jours,
que seul, sorti du sein du Père,
tu es venu sauver le monde.
Les astres, la terre et la mer, e
t tout ce qui vit sous le ciel
saluent par un nouveau cantique
l'auteur de ce nouveau salut.

Et nous sur qui s'est répandu
le flot bienheureux de ton sang,
au jour béni de ta naissance
nous t'offrons ce chant en hommage.

Thou, light and splendour of the Father,
thou, eternal hope of all,
hear the prayers that thy servants
raise in the world below.

Remember, Creator of all,
that Thou didst take on our form and that
Thou wert born
from the breast of the holy Virgin.

This very day doth bear witness
in the cycle of the year that
Thou alone didst come
from the Father's bosom for our salvation.
The stars, the earth and the waters,
all that dwells under Heaven
doth greet the Author of this new salvation
With a new song.

We who are bathed in the
joyous flood of Thy holy blood,
we offer up this song of homage
on this day of Thy birth.

Jesu, tibi sit gloria,
qui natus es de Virgine,
cum Patre et almo Spiritu,
in sempiterna saecula. Amen.

Jésus, qui es né de la Vierge,
qu'à toi soit rendue toute gloire,
avec le Père et l'Esprit-Saint,
pendant les siècles éternels. Amen.

Tarquino MERULA
Jesu, dulcis memoria

Tarquino MERULA
Jesu, dulcis memoria

Jesu, dulcis memoria,
dans vera cordis gaudia,
sed super mel, et omnia,
ejus dulcis praesentia.

Jésus est un doux souvenir
qui met au cœur la joie parfaite,
plus que le miel et plus que tout, s
a présence est douce à nos âmes.

Nil canitur suavius,
nil auditur jucundius,
nil cogitatur dulcius,
quam Jesus Dei filius.

On ne chante rien de plus beau,
on n'entend rien de plus exquis,
on ne médite rien de plus doux
que le nom de Jésus, Fils de Dieu.

Jesu, spes paenitentibus,
quam pius es petentibus!
Quam bonus te quaerentibus!
Sed quid invenientibus!

Jésus, espoir des pénitents,
tu es si tendre à qui te prie,
tu es si bon à qui te cherche;
qu'es-tu dès lors pour qui te trouve?

Jesus, Thine be the glory,
thou who wert born from the Virgin,
with the Father and the Holy Spirit,
world without end. Amen.

Tarquino MERULA
Jesu, dulcis memoria

Jesus, it is Thy sweet memory
that grants perfect joy to the heart,
but above honey and above all else is
Thy sweet presence.

Nothing more beautiful could be sung,
nothing more joyful could be heard,
nothing sweeter could be thought than Jesus,
the Son of God.

Jesus, hope of the penitent, how holy
Thou art to those who pray!
How good Thou art to those who seek!
If we could but find Thee!

Tarquino MERULA
Hor ch'e tempo di dormire

Hor ch'e tempo di dormire
dormi figlio e non vagire
perché tempo ancor verrà
che vagir bisognerà.
Deh, ben mio,
Deh, cor mio fa,
fa la ninna ninna na.

Chiudi quei lumi divini
come fan gl'altri bambini
perché tosto oscuro velo
priverà di lume il cielo.
Deh, ben mio...

Over prendi questo latte
dalle mie mammelle intatte
perché ministro crudele
ti prepara aceto e fiele.
Deh, ben mio...

Amor, sia questo petto

Tarquino MERULA
Hor ch'e tempo di dormire

Maintenant qu'il est temps de dormir,
dors mon fils et ne pleure pas,
car encore viendra le temps
où il faudra pleurer.
De grâce mon amour,
de grâce mon cœur,
chante la ninna, ninna na.

Ferme ces yeux divins,
comme le font les autres enfants,
car bientôt un voile obscur
privera le ciel de sa lumière.
De grâce mon cœur...

Tète encore ce lait
de mon sein immaculé c
ar le ministre cruel
te prépare le vinaigre et le fiel.
De grâce mon amour...

Mon amour que cette poitrine t

Tarquino MERULA
Hor ch'e tempo di dormire

Now it is time to sleep.
Sleep, my son, and do not cry,
For the time for weeping
Is still to come.
Oh, my love,
Oh, my heart,
Sing lullaby.

Close those divine eyes
As other children do,
For a dark veil will soon
Deprive the sky of light.
Oh, my love ...

Suck this milk
From my virgin breasts,
For a cruel envoy
Prepares vinegar and gall for Thee.Oh, my
love ...

Love, may this breast be a soft bed for

hor per te morbido letto
pria che rendi ad alta voce
l'alma al Padre su la croce.
Deh, ben mio...

Posa queste membe belle
vezzosette e tenerelle
perché poi ferri e catene
gli daran acerbe pene.
Deh, ben mio...

Questi mani e questi piedi
ch'or con gusto e gaudio vedi
ohimè come in vari modi
passeran acuti chiodi.

Questa faccia gratiosa
rubiconda hor più che rosa
sputi e schiaffi sporcheranno
con tormento e grande affanno.

Ah, con quanto tuo dolore
sola speme del mio core
Questo capo e questi crini
passeran acuti spini.

e soit maintenant un lit moelleux
avant que de rendre à haute voix
ton âme au Père sur la croix.
De grâce mon amour...

Repose à présent ces beaux membres
charmants et tendres car les fers
et les chaînes leur infligeront
d'âpres douleurs.
De grâce mon amour...

Ces mains et ces pieds
qu'ores l'on voit avec plaisir et joie,
hélas, de bien d'autres manières
les clous pointus vont les percer.

Ce visage radieux,
rubicond plus que la rose,
sera souillé de crachats et de gifles
avec torture et grande souffrance.

Ah, avec quelle douleur,
seul espoir de mon cœur,
cette tête et ces cheveux
seront percés d'épines pointues.

Thee before Thou commendeth
Thy soul on the Cross aloud to
Thy Father.
Oh, my love ...

Rest your fine limbs, so charming and so delicate,
for irons and chains
will inflict bitter
pain on them.
Oh, my love ...

These hands and feet
that we behold with pleasure and joy,
alas, in what different
ways the sharp nails shall pierce them.

This radiant face,
redder than the rose,
will be sullied by spitting and blows,
with torment and great suffering.

How much pain will be for thee,
sole hope of my love;
this head and these locks
will be pierced by sharp thorns.

Ah, ch'in questo divin petto
amor mio dolce e diletto
vi farà piaga mortale
empia lancia e disleale.

Dormi dunque figlio mio
dormi pur redentor mio
perché poi con lieto viso
ci vedrem in Paradiso.

Hor che dorme la mia vita
del mio cor gioia compita
tacia ognun con puro zelo
tacian sin la terra e 'l cielo.
E fra tanto, io, che fàro?
Il mio ben contemplero
ne staro col capo chino
sin che dorme il mio bambino.

Ah, qu'en cette poitrine divine,
mon amour doux et précieux,
causera plaies mortelles
la lance impie et déloyale.

Dors donc, mon fils,
oui dors, mon Sauveur,
car après avec des visages de liesse,
nous nous verrons au Paradis.

A présent que tu dors ma vie,
de mon cœur joie complète,
que se taise chacun d'un zèle pur,
que se taisent aussi la terre et le ciel.
Et entre temps que ferai-je ?
Mon amour contemplerai
et resterai tête courbée tant que dormira mon
enfant.

Ah, my sweet and precious love,
in this divine breast
evil and villianous spears
will cause thee a mortal wound.

Sleep, then, my Son,
sleep, then, my Redeemer
for later with joyful faces
we shall meet again in Paradise.

Now that my life's love sleeps,
my heart's entire joy,
let all fall silent in pure devotion,
let earth and Heaven also fall silent.
And I, meanwhile, what shall I do?
I shall watch my beloved
and stand with bowed head for as long as my
child sleeps.

ANONIMO
Parton dall'oriente

Parton dall' oriente
tre re per adorar
Iddio omnipotente
ch'uom s'e degnato far.
Sol per aprire il cielo al peccatore,se pentito
di cuore,
disponsi a lui tornar.
Di folgorante Stella
l'insolito splendor
di letizia novella
gli è segno e di stupor;
onde festosi, e rimirando il Cielo di puro e
santo zelo
si riempiero il cuor.

Dietro scorta si fida
muovon veloce il pié,
per gir dove s'annida
nato 'l superno Re,
dalle Sabee ed Arabe pendici
ad altre pui felici gli guida amor, e fe.

ANONIMO
Parton dall'oriente

Trois rois partirent de l'Orient pour adorer
le Dieu tout puissant qui a daigné se faire
homme, afin d'ouvrir les portes du ciel au
pécheur, qui, repenti dans son cœur, s'apprête
à venir vers lui.
D'une étoile étincelante, la rare splendeur leur fut
le signe d'une heureuse nouvelle, et d'une grande
stupeur. Ainsi, regardant le ciel, le cœur en fête, ils
furent emplis d'une pure et sainte ferveur.

Derrière un guide si fidèle, ils se mirent
promptement en chemin pour se rendre à la
crèche du grand roi nouveau-né. Depuis les
contrées de Sabba et d'Arabie (à toute autre
plus heureuses), l'Amour et la foi les guidèrent.

ANONIMO
Parton dall'oriente

Three Kings set out from the East to worship
god the All-Powerful,who has deigned to
become man to open Heaven
to the sinner. If thou repentest in thy heart,
prepare thyself to turn to Him.
The unaccustomed splendour
of the shining Star is a sign of new happiness
and of wonder; admiring Heaven,
the heart is filled with waves of pure and holy
zeal.

Behind their faithful escort
they move swiftly onwards,
to arrive where the newborn King of All lies
nestled away, love and faith guide them from
the Sabean and Arabian slopesto others that
are happier.

All' antro di Betleme
giunti col pié, col cuor
a Dio ed uomo insieme.
Incenso, Mirra, ed Or
offron divoti al regnator Bambino,
e col ginocchio chino
si fan servi al Signor.

Di puro ossequio in segno
al Bambino immortal
nato erede d'un regno
ch'il tempo non assal,
di sante lodi
offriamo inno sonoro,
e sia ricco tresoro,
d'applauso trionfal.

A l'antre de Bethléem, arrivés corps et âme
près de Dieu fait homme, ils offrirent l'encens,
la myhre et l'or par dévotion à l'enfant-roi; et,
le genou à terre, se firent serviteurs du Seigneur.

En signe de pur hommage à l'enfant immortel,
né héritier d'un règne intemporel, offrons un
hymne sonore de saintes louanges; qu'il lui
soit un riche trésor, digne d'applaudissement
triomphal.

Giovanni A.RIGATTI
Nunc dimittis

Nunc dimittis servum tuum,
Domine, secundum verbum

Giovanni A.RIGATTI
Nunc dimittis

Seigneur, tu laisses maintenant ton serviteur
s'en aller en paix, selon ta parole. Car mes yeux

The stable in Bethlehem they have reached on foot, their hearts with God and man together. Frankincense, myrrh and gold fhey offer in devotion to the royal Child; on bended knee they offer homage to the Lord.

As a sign of pure respect for the immortal Child, the newborn heir, we raise a loud hymn of holy praise; may it be a rich treasury of triumphant applause.

Giovanni A.RIGATTI
Nunc dimittis

Lord, now lettest thou thy servant depart in peace

tuum in pace.
Quia viderunt occuli mei salutare tuum.
Quod parasti ante faciem
omnium populorum.

Lumen ad revelationem
gentium et gloriam
plebis tuae Israel.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in secula saeculorum
Amen.

ont vu ton salut, que tu as préparé devant tous
les peuples.

Une lumière pour éclairer les nations, et la
gloire de ton peuple d'Israel.
Gloire au Père, et au Fils et au Saint-
Esprit. Comme c'était au commencement,
comme c'est maintenant pour toujours et dans
les siècles des siècles. Amen.

acccording to thy word,
for mine eyes have seen
thy salvation which thou hast prepared before
all people.

A light to enlighten the gentiles and to be the
glory
of thy people Israel.
Glory be to the Father, and the Son and to the
Holy Ghost. as it was in the beginning, is now,
and ever shall be, world without end.
Amen.

Marco DA GAGLIANO

I' vidi in terra angelici costumi

I' vidi in terra angelici costumi
et celesti bellezze al mondo sole ,
tal che di rimembrar mi giova et dole,
che quant'io miro par sogni, ombre et fumi

Et vidi lagrimar que' duo bei lumi,
ch'han fatto mille volte invidia al sole ;
et udi' sospirando dir parole
che farian gire i monti et stare i fiumi.

Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia
facean piangendo un più dolce concento
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia ;

Ed era il cielo a l'armonia si intento
che non se vedea in ramo mover foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e'l vento.

CD VI : Il CANZONIERE

Marco DA GAGLIANO

I' vidi in terra angelici costumi

J'ai vu sur terre d'angéliques apparences,
et de célestes beautés, seules au monde,
telles que leur souvenir me réjouit, et m'attriste,
tant ce que je vois me semble être songes, poussières et ombres.

Et je vis pleurer ces deux beaux yeux,
qui par mille fois rendirent le soleil envieux ;
et j'entendis en soupirant dire des paroles,
qui feraient déplacer les monts, et arrêter les cours des fleuves.

Amour, honneur, valeur, pitié et douleur
faisaient en pleurant un plus doux concert
que tout autre entendu de par le monde ;

Et le ciel, et l'harmonie étaient ainsi unis,
Que l'on ne voyait se mouvoir feuille dans les ramures,
Tant l'air et le vent de douceur étaient emplis.

CD VI : Il CANZONIERE

Marco DA GAGLIANO
I' vidi in terra angelici costumi

On this earth I saw angelic figures
And celestial beauties that were unique to this world ;
Their memory gladdens and saddens me so much
That they are dreams, shadows and smoke no matter
how much I gaze.

I saw two beautiful eyes weeping
That have given the sun cause for jealousy a thousand
times over,
And I have heard words said in sighs
That would move mountains and halt rivers.

Love, Sense, Valour, Pity and Sorrow
Make through their weeping a sweeter concert
Than any yet heard in this world;

The skies and their harmony were in such unity
That not a leaf on a branch was seen to move,
So much sweetness filled the air and the breezes.

Jacopo PERI
In qual parte del ciel

In qual parte del ciel, in quale idea
era l'essempio, onde Natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giù quanto lassù potea ?
Qual ninfa in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro si fino a l'aura sciolse ?
quando un cor tante in sé virtute accolse ?
benché la somma è di mia morte rea.
Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi de costei già mai non vide
come soavemente ella gli gira ;

non sa come Amor sana, e come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
e come dolce parla, e dolce ride.

Jacopo PERI
In qual parte del ciel

En quelle partie du ciel, en quelle idée
fut l'exemple, d'où la nature prit
ce beau visage charmant, par lequel elle voulut
montrer ici bas ce qu'elle pouvait là-haut ?
Quelle nymphe à la source, quelle déesse en forêt
ne déploya jamais si fine chevelure d'or ?
Un cœur accueillit-il jamais tant de vertus en soi ?
bien que la plus élevée d'entre elles soit coupable de
ma mort.
En vain il cherche la divine beauté,
celui qui n'a jamais vu les yeux de celle-ci,
et comme suavement elle porte son regard autour
d'elle;

il ne sait comme l'amour guérit, et comme il tue,
celui qui ne sait comme doucement elle soupire,
comme doux elle parle, et douce elle sourit.

Jacopo PERI
In qual parte del ciel

In what part of the heavens, from what idea
Was the example from which Nature took
This fair and charming face, by which she wished
To show here on earth what she could create above?
What nymph at the fountain, what goddess in the woods
Could ever shake such fine golden locks in the breeze?
Could a heart ever receive so many virtues?
The fairest of these is nonetheless guilty of my death.
He who has never yet seen those eyes of hers
Searches for her divine beauty in vain;
How sweetly she looks around her.

He does not know how love heals as it kills,
This man who does not know how sweetly she sighs,
How sweetly she speaks and sweetly smiles.

Sigismondo D'INDIA
Benedetto sia'l giorno

Benedetto sia'l giorno, e'l mese, e l'anno,
e la stagione, e'l tempo, e l'ora, e'l punto,
e'l bel paese, e'l loco ov'io fui giunto
da'duo begli occhi, che legato m'hanno ;

e benedetto il primo dolce affanno
ch'i ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco, e le saette ond'i'fui punto,
e le piaghe che'n fin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome di mia donna ho sparte,
e i sospiri, e le lagrime, e'l desio ;

e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e'l pensier mio,
ch'è sol di lei, si ch'altra non v'ha parte.

Sigismondo D'INDIA
Benedetto sia'l giorno

Béni soit le jour, et le mois et l'année,
la saison et le temps, l'heure et l'instant,
le beau pays et le lieux où je rencontrai
les beaux yeux qui m'ont enlacé ;

et béni soit le premier doux tourment
que je ressentis, conquis par Amour,
l'arc et les flèches dont je fus transpercé,
et les plaies qui me vont jusque au cœur.

Bénies soient toutes les paroles que je répandis
en clamant le nom de ma dame,
et les soupirs, les larmes et le désir ;

et bénies soient toutes les écritures
où je lui acquis renom, et ma pensée,
qui est seulement sienne, et dont nulle autre n'a
part.

Sigismondo D'INDIA
Benedetto sia'l giorno

Blessed be the day, the month, the year,
And the season, the time, the hour, the moment,
And the fair country, the place where I met
The two fair eyes that have now bound me

Blessed be the first sweet pain
That I felt in becoming bound to Love,
And the bow and the arrows that pierced me,
And the wounds that penetrate the depths of my heart.

Blessed be the many words that I cast forth
In calling my lady's name,
And blessed be my tears, my sighs and my desire.

Blessed be all the writings
By which I have gained fame; blessed be my thoughts,
Which are only of her and which no one else may share.

Stefano LANDI
A qualunque animale

A qualunque animale alberga in terra,
se non alquanti c'hanno in odio il sole
tempo da travagliare è quanto è 'l giorno;
ma poi che 'l ciel accende le sue stelle,
qual torna a casa e qual s'annida in selva
per aver posa almeno in fin a l'alba.

Et io, da che comincia la bella alba
a scuoter l'ombra intorno de la terra
svegliando gli animali in ogni selva,
non ho mai triegua di sospir col sole;
poi, quand'io veggio fiammeggiar le stelle
vo lagrimando e disïandio il giorno.

Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,
o tomi giù ne l'amorosa selva,
lassando il corpo che fia trita terra,
vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
puo ristorar molt'anni, e 'nnanzi l'alba
puommi arricchir dal tramontar del sole !

Stefano LANDI
A qualunque animale

Pour tout animal qui loge sur la terre,
sauf quelques uns qui haïssent le soleil,
le temps des soucis dure autant que le jour;
mais une fois que le ciel allume ses étoiles,
tel retourne en sa demeure et tel niche en forêt,
pour trouver le repos au moins jusques à l'aube.

Et moi, dès que la belle aube commence
à remuer l'ombre autour de la terre,
éveillant les animaux en chaque forêt,
je n'ai jamais trêve de soupirs avec le soleil;
puis, quand je vois étinceler les étoiles,
je vais pleurant et désirant le jour.

Avant que je ne retourne à vous, lumineuses
étoiles, ou que je tombe dans la forêt amoureuse,
délaissant mon corps qui se fera poussière,
puissé-je voir en elle signe de pitié, qui en un
seul jour pourrait réhabiliter maintes années,
et depuis le crépuscule pourrait me combler,
jusqu'à l'aube venue.

Stefano LANDI
A qualunque animale

For every animal that dwells on earth,
Except for the few that hate the sun,
their work is measured by the day's length;
But once the sky kindles the stars,
Some return home whilst some nestle in the woods
To rest at least until the dawn.

And I, when fairest dawn
has shaken the shadows from the earth
And woken the animals in every wood,
I never cease to sigh in the sunlight;
Later when I see the stars shining
I weep and long for daylight.

Before I return to you, shining stars,
Or must enter the lovers' forest
Leaving this body to become dust,
Could I but see mercy in her; such mercy in one day
could refashion many years; it could fill me with joy
between one sunset and the following dawn!

Con lei foss'io da che si parte il sole,
e non ci vedess'altri che le stelle,
sol una notte, e mai non fosse l'alba,
e non se transformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra !

Ma io saro sotterra in secca selva,
e 'l giorno andrà pien di minute stelle,
prima ch'a si dolce alba arrivi il sole.

Puissé-je être avec elle dès le départ du soleil,
et puisse nul autre que les étoiles nous voir,
une seule nuit, et puisse l'aube ne jamais venir;
et puisse t'elle ne se transformer en un vert
feuillage,
pour sortir de mes bras, comme le jour
où Apollon la suivit ici-bas sur terre !

Mais je serai déjà sous terre en un bois sec,
et le jour sera plein de nombreuses étoiles,
avant que le soleil n'arrive à une aube si douce.

Could I but be with her from the sun's descent,
with none to behold us but the stars,
one night alone, and might the dawn never
come!
May she never be transformed into green
laurel
To flee my embrace, as happened on the day
When Apollo pursued her on this earth !

But I shall be underground in a dried-out
forest
And the day will be full of tiny stars
Before the sun greets such a sweet dawn.

Martino PESENTI
Due Rose fresche

Due rose fresche, e colte in paradiso,
l'altri'ier, nascendo il di primo di maggio
bel dono, e d'un amante antiquo e saggio
tra duo minori egualmente diviso,

con si dolce parlar e con un riso
da far innamorare un uom selvaggio,
di sfavillante et amoroso raggio
e l'un e l'altro fe' cangiare il viso.

- Non vede un simil par d'amanti il Sole -
dicea, ridendo e sospirando inseme;
e stringendo ambedue, volgeasi a torno.

Cosi partia le rose e le parole;
onde 'l cor lasso ancor s'allegra e teme :
o felice eloquenzia ! o lieto giorno !

Martino PESENTI
Due Rose fresche

Deux roses fraîches, et cueillies au paradis,
avant-hier, le 1er jour de mai naissant
beau présent, d'un amant ancien et sage,
entre deux moindres également partagé;

avec un parler si doux, et un sourire
à charmer un homme sauvage,
d'un regard amoureux et étincelant
fit à l'un et l'autre changer de visage

- Le soleil même ne vit jamais tel couple d'amants
-
dit-il, riant et soupirant en même temps ;
et nous serrant tous deux contre lui, se tournait vers
l'un et l'autre.

Ainsi il répartissait les roses et les mots,
ce dont mon cœur las se réjouit encore, et se
resserre;
Oh, heureuse éloquence ! Oh, jour
bienheureux !

Martino PESENTI
Due Rose fresche

Two fresh roses, plucked in Paradise
Yesterday, at dawn on the first of May;
A fair gift from a lover both old (1) and wise
Who is equally torn between two lovers less fine.

With such gentle speech and a smile
That could enchant a wild man,
With a look that flashed forth love
He made them both change countenance Blush.
.
- The Sun himself has never seen such a pair of
lovers -
he said, both laughing and sighing;
he held us both tight against him, turning us to
face each other.

He thus divided his roses and his words;
My tired heart still shakes with the joy and fear
of it!
O felicitous eloquence! O happy day!

Camillo LAMBARDI
La bella donna
La bella donna che cotanto amavi
subitamente s'è da noi partita,
e, per quel ch'io ne speri, al ciel salita,
si furon gli atti suoi dolci soavi.

Camillo LAMBARDI
La bella donna

La belle dame que tant j'aimais
soudainement nous a quitté,
et, pour ce que j'en crois, au ciel est montée,
tant ses manières furent douces et suaves.

Nicolo BORBONI
Solo e pensoso

Solo e pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio uman l'arena stampi
Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti ;
perché ne gli atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi.

Ma pur si aspre vie né si selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre

Nicolo BORBONI
Solo e pensoso

Seul et pensif, je vais mesurant
les champs les plus déserts d'un pas lent,
et je porte un regard fuyant
là où vestige humain dans le sable s'imprime.
Je ne trouve autre écran pour m'esquiver
de la vue manifeste d'autrui ;
car dans mon allégresse éteinte
il se lit de dehors combien je brûle en moi.

Et pourtant je ne puis trouver de chemin si âpre
et sauvage,

Camillo LAMBARDI
La bella donna

The fair lady whom I loved so much
Has left us suddenly;
I can only hope that she has ascended to
Heaven,
For her ways were so sweet and gracious.

Nicolo BORBONI
Solo e pensoso

Alone and thoughtful I walk the length
Of the most empty spaces with slow and heavy
steps.
I cast a fleeting glance where humanity
Has left its mark on the sand.
I can find no mask that will hide me
From the beholding of others;
My deeds betray my vanished joys
And all can see how I burn within.

No matter how bitter or painful the path

ragionando con meco, et io collui.

Sigismondo D'INDIA
Voi ch'ascoltate

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore,
quant'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

Ma ben veggio or si come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;
e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

qu'Amour ne vienne encore me trouver
pour discourir avec moi, et moi avec lui.

Sigismondo D'INDIA
Voi ch'ascoltate

Vous qui écoutez en rimes éparses le son
de ces soupirs dont je me nourrissais le cœur
en ma première juvénile erreur,
quand j'étais en partie autre homme que ne suis,

de ce style changeant où je pleure et me raisonne,
entre les vaines espérances et la vaine douleur,
auprès de qui a éprouvé l'amour,
j'espère trouver compassion sinon pardon.

Mais je vois bien désormais comment de tout le monde
je fus longtemps la fable, et souvent donc
en moi et de moi-même j'éprouve la honte;
et de mes égarements honte est le fruit,
ainsi que le repentir, et la claire connaissance
que ce qui plaît au monde est songe fugitif.

I find, Love will always come
To converse with me, and I with him.

Sigismondo D'INDIA
Voi ch'ascoltate

All ye who hear in scattered rhyme the sound
Of those sighs with which I fed my heart
In my first youthful error,
when I was only a part of the man I now am,

through this style in which I alternately weep and
ponder,
between vain hopes and sorrow yet more vain,
I hope to find compassion, if not forgiveness
from one who has known love.

But I see only too well that
I was but a tall tale to the world,
I am ashamed of and for myself.
Shame is the fruit of all my boasting,
as is repentance and the clear knowledge
That all earthly pleasure is but a fleeting dream.

Marco DA GAGLIANO
Vergine bella

Vergine bella, che di sol vestita
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti si, che ‘n te sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole;
ma non so ‘ncominciar senza tu’ aita,
e di colui ch’amando in te si pose :
invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamo con fede.
Vergine, s’a mercede
miseria estrema de l’umane cose
già mai ti volse, al mio prego t’inchina;
soccorri a la mia guerra,
ben ch’i’ sia terra, e tu del ciel regina.

Marco DA GAGLIANO
Vergine bella

Vierge toute belle, qui de soleil vêtue,
couronnée d’étoiles, au Soleil suprême
ainsi tu as plu, qu’en toi sa lumière il cela,
par amour je veux t’adresser la parole;
mais je ne puis commencer sans ton aide,
ni de celui qui, en t’aimant, se posa en toi :
j’invoque celle qui répondit toujours,
à qui l’appela avec foi.
ô Vierge, si jamais la misère extrême
des choses humaines te disposa à la pitié,
sois attentive à ma prière;
apaise la guerre qui est en moi,
bien que je sois de terre, et toi reine du ciel.

Claudio MONTEVERDI
Hor che’l ciel et la terra

Or che’l ciel et la terra e’l vento tace
et le fere e gli augelli il sonno affrena,

Claudio MONTEVERDI
Hor che’l ciel et la terra

Désormais que le ciel, et la terre, et le vent se taisent,
et que le sommeil retient les oiseaux et les animaux,

Marco DA GAGLIANO
Vergine bella

O Virgin most fair, arrayed in sunlight
And crowned with stars, thou hast so pleased
The Sun supreme that he has hidden his light in thee;
Love drives me to address thee,
But I cannot begin without thy aid
And that of he who, loving thee, placed himself in
thee.
I invoke the Lady who always gives answer
To whoever calls upon her in faith.
O Virgin, if ever
The utter misery of the human condition
Has moved thee to pity, hear my prayer:
Appease the war within me,
Even though I am of earth and thou art the Queen of Heaven.

Claudio MONTEVERDI
Hor che'l ciel et la terra

Now that the sky, the earth and the wind are silent
And sleep claims the birds and the beasts,

Notte il carro stellato in giro mena
et nel suo letto il mar senz'onda giace,

veglio, penso, ardo, piango ; et chi mi sface
sempre m'è inanzi per mia dolce pena :
guerra è'l mio stato, d'ira et di duol piena,
et sol di lei pensando ò qualche pace.

Cosí sol d'una chiara fonte viva
move'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco ;
una man sola mi risana et punge ;

e perche'l mio martir non giunga a riva,
mille volte il dí moro et mille nasco,
tanto da la salute mia son lunge.

la nuit emmène son char étoilé,
et dans son lit, la mer sans onde gît ;

je veille, je pense, je brûle, je pleure
et celle qui me défait
m'est toujours présente pour ma plus douce
peine :
de guerre est mon état, de colère et de deuil
pleine,
et c'est seulement en pensant à elle je trouve quelque paix.

Ainsi que d'une seule source vive et claire
coule le doux et l'amer dont je me repais,
une seule main me frappe et me soigne.

Et pour que mon martyre ne rejoigne l'autre
rive,
mille fois le jour je me meurs, et mille fois je renais,
tant de mon salut je me trouve éloigné.

Night brings forth its starry chariot
And the sea lies waveless in its bed.

I waken, I think, I burn, I weep; she who is
my undoing
Seems to stand before me and strengthen my
sweet agony.
I am at war, filled with sorrow and anger;
Only in thinking of her can I find some peace.

Thus from one single freshly flowing stream
Flows the sweet and the bitter upon which
I feed;
One hand alone wounds me and heals me.

In order that I not die from such martyrdom,
I die and am reborn a thousand times a day,
So distant from my happiness am I.

Claudio MONTEVERDI
Altri canti d'Amore

Altri canti d'Amore, tenero arciero
i dolci vezzi e i sospirati baci,
narri gli sdegni e le bramate paci
quand'unisce due alme un sol pensiero.
Di Marte io canto furibondo e fiero
i duri incontri e le battaglie audaci.
Strider le spade e bombeggiar le faci
fo nel mio canto bellicoso e fiero

Tu cui tessuta han di cesareo alloro
la coronna immortal Marte e Bellona,
gradisci il verde ancor novo lavoro,
che mentre guerre canta e guerre sona,
oh gran Fernando, l'orgoglioso choro
del tuo sommo valor canta e ragiona

CD VII : CONCERTO IMPERIALE

Claudio MONTEVERDI
Altri canti d'Amore

Que d'autres chantent d'Amour, le tendre archer,
les doux charmes et les baisers soupirés,
qu'ils narrent les dédains et la paix désirée
quand deux âmes s'unissent en une seule pensée.
Moi, c'est de Mars furieux et cruel dont je chante
les dures rencontres et les audacieuses batailles.
Je fais, dans mon chant guerrier et féroce,
s'entrechoquer les épées et fulminer les éclairs.

Toi dont Mars et Bellonne ont tissé
la couronne immortelle des lauriers de César,
reçois le nouvel ouvrage encore vert,
et tandis que la guerre chante et résonne,
ô grand Ferdinand, le chœur plein de fierté
chante et raconte ta suprême valeur.

CD VII : CONCERTO IMPERIALE

Claudio MONTEVERDI
Altri canti d'Amore

Let other sing of Love, the tender archer,
his sweet charms and hoped-for kisses,
let them tell of the angry quarrels and the eagerly
[desired reconciliations
when two souls are united in a single thought.
I sing Mars furious and cruel,
his bitter duels and audacious battles,
I make swords clash and sparks fly
in my fierce and warlike song.

You for whom a Caesar's immortal crown of laurels
has been woven by Mars and Bellona,
receive this new, still green composition;
and whilst it sings and play of war,
O great Ferdinand, the proud choir
relates in song your sublime valour.